

Elisabet Fajardo García

**PROTAGONISTAS FEMENINAS EN EL TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO XVIII:
UNA REPRESENTACIÓN DE LA REALIDAD SEGÚN TOMÁS DE IRIARTE Y
LEANDRO FERNÁNDEZ DE MORATÍN**

TRABAJO DE FIN DE GRADO

dirigido por la Dra. M^a Dolores Gimeno Puyol

Grado de Hispánicas



UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

Tarragona

2016

Índice

1. Introducción.....	3
1.1. Motivación.....	3
1.2. Metodología y corpus.....	3
1.3. Objetivos.....	3
1.4. Estructura del trabajo.....	4
2. El teatro ilustrado.....	5
2.1. Tradición barroca y renovación.....	5
2.2. El teatro como espectáculo edificante.....	6
2.3. Subgéneros teatrales en boga y temas de actualidad.....	7
3. La mujer en el siglo XVIII.....	9
3.1. Iriarte.....	15
3.1.1. <i>El señorito mimado</i> y las malas influencias femeninas.....	15
3.1.2. <i>La señorita malcriada</i> y el problema de la educación femenina.....	20
3.2. Moratín.....	27
3.2.1. <i>La comedia nueva</i> y el ideal ilustrado de mujer.....	27
3.2.2. <i>El sí de las niñas</i> y el problema de los matrimonios desiguales.....	31
4. La mimesis de la realidad en el teatro de Iriarte y de Moratín.....	36
5. Conclusiones.....	41
6. Bibliografía.....	44

1. Introducción

Este trabajo trata sobre los personajes femeninos de algunas de las obras de Tomás de Iriarte y de Leandro Fernández de Moratín, los dramaturgos más representativos del siglo XVIII español.

1.1. Motivación

La justificación de la elección del tema se debe a mi gusto por el teatro, porque me resulta el género literario más ágil y el único capaz de no dejar indiferente a nadie, de conmover vivamente y de actuar sobre el espectador o el lector: en las obras de teatro en papel, las acotaciones se corresponden con los elementos escenográficos. Además de esto, hay otro motivo por el que elegí este tema y que me gustaría mencionar: el trabajo de investigación que realicé al finalizar Bachillerato trataba también sobre el teatro, en concreto sobre la influencia del teatro grecolatino en el teatro isabelino de William Shakespeare y en el teatro barroco de Lope de Vega. Ahora me propongo descubrir la evolución hacia un teatro ilustrado, un teatro más didáctico y que debía ser un reflejo de la realidad.

1.2. Metodología y corpus

Para la elaboración del trabajo he escogido las obras *El señorito mimado* y *La señorita malcriada* de Iriarte porque en ellas se plantean ciertas cuestiones sobre la educación del siglo XVIII, y *La comedia nueva* y *El sí de las niñas* de Moratín porque en la primera se propone la reforma del teatro y en la segunda se presenta el problema de los matrimonios desiguales.

La metodología de análisis parte de una introducción al contexto histórico-literario y social del siglo XVIII. Luego se analiza cada obra de una manera determinada: desde una presentación a los rasgos del autor, se analizarán una a una a partir de las categorías previamente definidas en el apartado 3. El uso de bibliografía específica completará el análisis con datos eruditos. A continuación, se tratará de comparar cómo cada autor aborda la representación de la realidad, para ver si hay aspectos comunes o diferencias. Al final, se procurará llegar a unas conclusiones sintetizadoras del análisis efectuado.

1.3. Objetivos

Los objetivos que se pretenden conseguir con este trabajo son los siguientes: ofrecer una breve panorámica del teatro ilustrado a través de cuatro obras significativas; analizar las tipologías de mujer vigentes en el siglo XVIII; explicar los procedimientos literarios para el retrato en cada autor; analizar la validez de las respectivas plasmaciones de la realidad; comentar los temas de preocupación en torno a la mujer y respecto al hombre.

En definitiva, se pretende hacer un estudio sobre *El señorito mimado*, *La señorita malcriada*, *La comedia nueva* y *El sí de las niñas*. En concreto, se analizará la imagen de la mujer que ofrecen teniendo en cuenta los aspectos internos de las obras (la caracterización de las protagonistas) y los aspectos externos a ellas (la plasmación de la realidad representada en cada una de estas protagonistas). El objetivo es descubrir las preferencias ideológicas y estéticas de ambos dramaturgos.

1.4. Estructura del trabajo

Este trabajo se divide en seis puntos y cada uno de ellos, en diferentes apartados:

1. Introducción: en ella se desarrolla la justificación de la elección del tema, la metodología empleada y la descripción de los objetivos que se pretenden conseguir.
2. El teatro ilustrado: características, autores principales, polémica con el teatro barroco, ideología y propósitos.
3. La mujer en el siglo XVIII: se inicia con unos párrafos de introducción y continúa con los apartados correspondientes a las obras de Iriarte y de Moratín, que contienen las circunstancias de edición y representación de cada una de ellas y el esbozo o caracterización de las protagonistas femeninas (los grupos sociales que representan, sus actitudes, su relación con los personajes masculinos).
4. La mimesis de la realidad en el teatro de Iriarte y de Moratín: a medida que se habla de la vida cotidiana del siglo XVIII, se presentan aspectos realistas de las obras.
5. Conclusiones: presentación de las líneas comunes (la educación de las jóvenes, el lugar de la mujer, el matrimonio) que se establecen entre distintas figuras tratadas, relacionando diferentes personajes y obras.
6. Bibliografía general y particular

2. El teatro ilustrado

2.1. Tradición barroca y renovación

Como dice François Lopez (en Canavaggio, 1995: 4), bastaba mirar el esplendor del Siglo de Oro y la pobreza de las letras durante todo el XVIII para convencerse de que los ilustrados y el *despotismo ilustrado* habían traicionado el ser verdadero de España e intentado imponer una cultura prestada. Desde hace unos años, eruditos e historiadores han venido rechazando esas visiones y han rehabilitado la Ilustración española.

En el aspecto estético, vemos esbozarse en España una reacción contra el Barroco literario que primero concierne solo a algunos individuos, y que una nueva élite ideológica relacionada con el poder no tomará por su cuenta hasta la segunda mitad del siglo XVIII. Poco a poco, la oposición al Barroco se abre paso. Los mejores epígonos de esta corriente desaparecen en las primeras décadas del siglo XVIII. Empieza entonces una larga época de transición y de literatura degenerada.

Al traducir frente al mundo dos actitudes tan diferentes, el Barroco y el Clasicismo se oponen, en el orden del lenguaje, por su objetivo social. Se trata de instaurar o restaurar una manera de escribir que haga el discurso accesible a todos, de establecer una plena comunicación sobre la base de una experiencia y de una reflexión a compartir.

Los literatos ensalzaban el buen gusto y componían obras regulares. Para esto había que emprender la educación del público y fue sobre todo el teatro lo que se quiso reformar. Afectaba al prestigio de la nación, porque no había visitante extranjero que no se burlara de los espectáculos groseros que se daban en la capital y en las principales ciudades de España. En este campo, el fracaso fue casi completo: nadie supo hacer apreciar la tragedia al auditorio de los corrales, al que también aburría la comedia decorosa y moralizante. Lo que los españoles llaman el neoclasicismo literario produjo algunas obras estimables, pero solo Leandro Fernández de Moratín sabrá dar, tardíamente, derecho de ciudadanía a la comedia burguesa, con su obra maestra *El sí de las niñas* (1806).

Según Andioc (en Canavaggio, 1995: 89), se puede considerar que el teatro del siglo XVIII ha salido del purgatorio donde lo habían confinado una serie de circunstancias desfavorables. La gloria de los dramaturgos del Siglo de Oro, asociada a la nostalgia de una grandeza pasada que acabaron por simbolizar, contribuyó al nacimiento de un mito popularizado por una historiografía no desprendida del conflicto ideológico surgido en el Siglo de las Luces: según ese mito, no había más teatro que el de Lope de Vega y el de Calderón. El XVIII, igualmente aficionado al arte dramático, no poseyó ningún autor capaz de rivalizar con sus ilustres antecesores, y habrá que esperar a la última década para que por fin aparezca un dramaturgo, mucho menos fecundo pero en condiciones de hacer una escuela: Moratín. Sin embargo, durante ese período se constituyen nuevos géneros, se

perfecciona la técnica de la puesta en escena; España también se abre al extranjero, y las traducciones, de distintas procedencias, engrosan el importante repertorio nacional.

2.2. El teatro como espectáculo edificante

La necesidad de reforma del teatro está plasmada en la *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos* (1790) de Jovellanos; para este, el teatro es el espectáculo más recomendado, el que ofrece una diversión más general, más racional y más provechosa. Así, no debe considerarse solo como una diversión pública, sino como un espectáculo capaz de instruir o extraviar el espíritu y de perfeccionar o corromper el corazón de los ciudadanos. Se trata, por tanto, de preferir el bien moral a la utilidad material, de desterrar de nuestra escena la ignorancia, los errores y los vicios.

La atracción indiscutible que provoca el teatro en todos los sectores de la población y el lugar privilegiado que ocupa, con la predicación y antes que la prensa, en los medios de comunicación de la época, harán que se le considere un instrumento cómodo de difusión de ideas, a veces incluso como un medio para modelar las conciencias.

En el siglo XVIII, el corral se convertirá en el coliseo y adquirirá su forma moderna después de una serie de reconstrucciones parciales o totales. En Madrid había tres teatros: el de los Caños del Peral, el del Príncipe y el de la Cruz. La temporada teatral empezaba el domingo de Pascua de Resurrección y terminaba con la Cuaresma, durante la que actuaban compañías de volatineros. Las obras principales se clasificaban en dos categorías: las comedias de teatro y las comedias sencillas.

Como dice Andioc (en Canavaggio, 1995: 92), el teatro, desde sus orígenes, tuvo que enfrentarse con dificultades de todo tipo suscitadas por la intolerancia o la censura. El siglo XVIII no escapa a la regla y son raras las ciudades donde las salas de espectáculo no hayan tenido que sufrir largos períodos de inactividad por la oposición de la Iglesia al teatro profano. Las catástrofes naturales no tenían entonces más remedio que el arrepentimiento del pecador, de manera que el cierre de las salas de espectáculo tenía valor de panacea; así sucede de octubre de 1720 a febrero de 1721, con motivo de la peste de Marsella, decisión que tiene que ver, además, con la salud pública. Pero la renuncia y reiteración de esos ataques muestran que su eficacia a menudo solo era efímera. Comoquiera que sea, una obra destinada a la representación debía ser previamente examinada por un censor eclesiástico.

Los programas de comienzo del XVIII retoman sin solución de continuidad el repertorio del siglo precedente, pero el auditorio no otorga su favor a todos los géneros y todas las obras, aunque estén asociadas a un nombre prestigioso; paralelamente a algunas constantes, se observa la aparición o la confirmación de nuevas tendencias en los gustos de los espectadores y en la tonalidad de las obras que se les proponen.

2.3. Subgéneros teatrales en boga y temas de actualidad

Distintos son los subgéneros teatrales representados a lo largo del siglo XVIII. Entre ellos, las obras que muestran escenas de magia atraen a todos los públicos y se ponen en cartel durante los períodos más propicios. Las piezas hagiográficas recurren a una técnica parecida, y los dramaturgos de comienzos de siglo, Zamora o Cañizares, contribuyen al auge de esta variedad de comedia de teatro.

También se desarrollan la ópera y la zarzuela, nacidas en el siglo anterior y vinculadas en su origen a las fiestas reales antes de popularizarse. La comedia heroica, que se opone a la comedia de capa y espada, muestra en escena personajes fuera de lo común y exalta sus hazañas militares o políticas. Finalmente, las obras que plantean un problema matrimonial, en particular el del matrimonio contrariado debido a la desigualdad social de los amantes, despiertan el interés del público.

Para saber por qué seguían estando de moda estos subgéneros teatrales, Andioc dice (en Canavaggio, 1995: 102) que Calderón era considerado entonces el símbolo de cierta España, eterna para unos, caducada para otros, y confundida con la nobleza que se había distinguido en ella. Quizá también el hecho de ser representado con sus continuadores hace verlo a través de su descendencia, de manera que admiradores y detractores se refieren a una concepción del arte dramático y a una ideología cuya paternidad piensan que le pueden atribuir; en todo caso, es considerado el inspirador de varias generaciones sucesivas.

En la tragedia y la comedia, el espectador, más allá de la diversión, debe aprender a moderar sus pasiones; si se prefiere hablar de catarsis, se trata de purgar el ánimo de las pasiones violentas que le arrastran para llegar al dominio de sí mismo; esto explica la acogida a menudo favorable que los medios dirigentes reservaron al teatro clásico.

Los sainetes y la comedia de figurón, por una parte, que tomaban como blanco un carácter o un defecto determinado, y, por otra, las comedias traducidas, sobre todo del francés, ayudaron al nacimiento de la comedia moderna en España; pero solo un cambio de óptica permitió el paso decisivo que lleva de la comedia de carácter a la comedia de costumbres. Habrá que esperar a la década de 1780, después de algunos tímidos intentos en los que la técnica, todavía cercana a la comedia, intenta armonizarse con las tres unidades, para que los actores consientan, no sin reticencia, en representar a Iriarte o a Moratín, porque desconfiaban de un tipo de argumento y de una pedagogía que, según ellos, iba a decepcionar al público. *El señorito mimado* (1787), de Tomás de Iriarte, abrió el camino a Moratín: en esta obra, se planteaba el problema, fundamental para la élite ilustrada, de la educación dada a la juventud y de sus efectos sobre la elección del cónyuge. Al año siguiente, Iriarte publicó *La señorita malcriada*, que hizo representar en 1791.

Pero será Moratín el que sepa encontrar la fórmula dramática más apropiada para tratar estos temas de actualidad. Así, como dice Andioc (en Canavaggio, 1995: 115), se comprende que esta pedagogía no haya podido expresarse por medio del estilo ampuloso

propio de los epígonos del Barroco, y que, por el contrario, se haya intentado forjar un nuevo medio de persuasión más cercano al habla cotidiana: *La comedia nueva* y *El sí de las niñas* fueron escritas en una prosa que el autor quiso natural, una prosa nueva que serviría de modelo a los dramaturgos del siglo XIX.

3. La mujer en el siglo XVIII

En el siglo XVIII, coexisten varios tipos de mujeres pertenecientes a la alta sociedad, a la clase media y a la clase popular; a grandes rasgos, estos tipos son: la mujer materialista, la petimetra, la criada, la joven sometida en cuestiones de matrimonio, la mujer cultivada, la bachillera y la mujer doméstica. A lo largo de este punto, se tratarán todos los tipos de mujeres anteriormente mencionados y se pondrán como ejemplos los nombres de las protagonistas femeninas de las cuatro comedias que he escogido y que reflejan cada uno de estos tipos.

Para trazar una panorámica del siglo, se hace forzoso mencionar la moda extranjera del cortejo: las señoras casadas, que hasta finales del siglo precedente habían aceptado el código del honor matrimonial, podían tener un amigo cuya función era la de asistir a su tocador, darles consejos de belleza, acompañarlas al teatro y a la iglesia, traerles regalos y conversar con ellas, es decir, hacerles caso. Según Carmen Martín Gaité (1972: 1), en la literatura, prensa periódica, relatos de viajeros, folletos y sermonarios de la segunda mitad del siglo XVIII es muy frecuente encontrar alusiones a esa costumbre del cortejo, que parecía venir de Italia y que ya hacia 1750 había echado en España muchas raíces.

Contrastando con el insignificante papel que desempeñaban en la sociedad, se tributaba a las mujeres un culto que asentó estas relaciones extramatrimoniales españolas del siglo XVIII. La etimología de la voz *cortejo*, con que se designaba al amigo o enamorado de la mujer casada, nos está señalando el cariz de vasallaje de tales relaciones.

Aunque el nombre que prevaleció para designar a este amigo fue el de *cortejo*, también existían *chichisveo* y *estrecho*. La entraña original del fenómeno residía en el hecho de la conversación, es decir, en la novedad de que una mujer casada diera pie de conversación a un hombre que no fuera el propio marido: esto queda insinuado en la voz *chichisveo*. La sorpresa que producía la moda de un trato estrecho entre hombre y mujer no unidos por el sacramento del matrimonio es lo que dio, sin duda, origen a la otra denominación a que se ha aludido antes: *estrecho*.

Como dice Martín Gaité (1972: 22), a nadie puede extrañarle que las mujeres españolas quisieran divertirse sin ser reprobadas. Los modelos, que mediante el vehículo de la literatura o de la oratoria sagrada les habían venido siendo propuestos como espejo rector de su conducta, no les ofrecían más alternativa que la de aburrirse o pecar. A lo largo de los siglos, las doncellas casaderas y las mujeres casadas habían sido enseñadas para que recortasen sus gustos, dejándolos reducidos a la mínima expresión. Las primeras para no perder la ocasión de marido, ya que solo viviendo en el encierro se lograba adquirir la buena reputación indispensable para poder llegar a casarse; las segundas porque se daba por supuesto que, una vez casadas, ya no tenían nada que desear y sus gustos se convertían automáticamente en los de su marido. Claro que muchas de ellas, adaptándose a reprimir

sus deseos de libertad y esparcimiento durante la época de la soltería, soñarían con acceder mediante el matrimonio a algún tipo de emancipación.

En las comedias del tiempo, apenas se hace alusión a los problemas del matrimonio una vez contraído, y se pone el acento en los homenajes que un hombre dedica a una mujer para conquistarla. Una vez galanteadas, las mujeres españolas se introducían en un mundo donde estaban recluidas y donde tenían por delante más de media vida para rumiar en soledad el recuerdo de aquellos homenajes a su belleza y posiblemente para comprobar su fraude. Mientras las mujeres casadas en Francia habían empezado a presidir los salones literarios, las mujeres casadas en España pasaban, desde la fecha de su boda, un tiempo muerto que las envejecía, que las iba desligando cada vez más de toda posibilidad de participación en la vida.

La vida, desde principios de siglo, había dado un notable cambio y se acusaba una tendencia al gasto y a la magnificencia. Sobre todo, las mujeres empezaban a saber vestirse y estar en sus casas y fuera de ellas en otra actitud, a presidir las reformas de sus aposentos y las reuniones que en ellos tenían lugar con un aplomo inédito hasta entonces.

Las razones morales habían empezado a entrar en conflicto con intereses y consideraciones de tipo económico. Las mujeres aprovechaban esta tregua, durante la cual se dilucidaba si gastar era bueno o no, para inaugurar su imperio de consumidoras. En *El señorito mimado*, Iriarte retrata a la aristocracia: doña Dominga, madre del protagonista, aprueba sus gastos; doña Mónica, que se finge señora de distinción, encarna a la aprovechada, como doña Ambrosia en *La señorita malcriada*. En *El sí de las niñas*, Moratín expone con doña Irene, retrato de la clase media, el problema de la situación económica de las viudas.

Según Martín Gaité (1972: 31), la vida de las señoras en el siglo XVIII había variado a causa de dos nuevas circunstancias: una, la costumbre de salir diariamente al paseo, y otra, la de recibir a los amigos, de un modo más o menos habitual, en las propias casas. Después del paseo, era normal tener una reunión o tertulia en el hogar, que se llamaba *sarao* si iba acompañada de baile. Dar entrada a los demás era un paso importante en los comienzos de la vida social. Se empezaba a considerar que las amistades nuevas podían prestigiar a quien sabía granjearse; así, no se trataba tan solo de querer conocer a los demás, sino de exhibir ante ellos el propio modo de vida.

Como se ha dicho al principio, el cortejo iba unido a la noción de conversación. Pronto se vio que las mujeres españolas del siglo XVIII no estaban preparadas para conversar e intercambiar ideas, y que ese era el motivo principal de las degeneraciones y ridiculeces a que daba lugar la nueva relación entre ambos sexos. El cortejo, en lugar de servir a las mujeres para ampliar sus horizontes mediante aquella modalidad de diálogo, en vez de facilitarles acceso al mundo de la cultura, contribuía, por el contrario, a entontecer a

los hombres, cuyos temas de conversación se reducían a gastronomía, peinados, coches y modales refinados.

Como dice Martín Gaité (1972: 71), el cortejo era el mantenedor de aquellas conversaciones tan discutidas, el oficiante en aquellas tertulias presididas por mujeres. Cabría ahora preguntarse hasta qué punto gustaban a las mujeres, o al menos las divertían, estos hombres iguales unos a otros, que habían consumido horas enteras en el aprendizaje de unos modos de decir y una apariencia determinados. Algunos escritos de la época muestran que las mujeres solo querían llevarlos al lado para lucirlos: se trataba de un afán emulativo y exhibicionista. Como el marqués de Fontecalda, cortejo de Pepita —aunque soltera— en *La señorita malcriada*.

Estas mujeres que lucían a los hombres recibían el nombre de *petimetas*. El aire de petimetra tenía que ver con el deseo de llamar la atención, con las extravagancias, con los cambios de humor. Petimetra era, pues, sinónimo de gastadora, de elegante, y sobre todo, de mujer que tenía por objetivo principal en la vida llegar a tener cortejo. El único ejemplo de petimetra que encontramos en las cuatro comedias escogidas es el de Pepita en *La señorita malcriada*.

Nunca había estado tan despierta en el pueblo la conciencia de sus derechos y sus valores, hasta entonces menospreciados. La vida ociosa de la mayoría de las señoras daba lugar a que las frecuentes alteraciones de su humor repercutieran en un trato injusto para con sus servidores. El tipo de la criada discreta y paciente, ejemplo de fidelidad, amiga íntima de la señora, empezaba a escasear y alternaba su vigencia con el tipo de la criada rebelde e inconforme, dotada de opinión y de conciencia. Las criadas, a causa de su permanencia continua en las casas ricas, si bien resultaban ser las víctimas preferentes del caprichoso humor de las señoras, también, como revancha, se erigían en testigos despiertos y puntuales de sus conductas, no siempre irreprochables. Como reflejos de estos personajes domésticos están Felipa en *El señorito mimado* y Rita en *El sí de las niñas*.

Según Martín Gaité (1972: 81), no es extraño que, relacionadas con este mundo de las modas, tendieran las criadas a imitar a sus amas. Al calor de esta influencia, desaparecía en gran parte la envidia por aquellas damas y surgían los rasgos de lo que ha venido llamándose el *majismo*: unos modos peculiares de escuchar, de moverse, de bailar y recitar, de vestirse y calzarse; maneras desafiantes, descaradas, llenas de altivez y desgarro, afirmadas en su conciencia de casticismo ante aquel flujo extranjerizante. Porque es bien sabido que, en los últimos decenios del siglo XVIII, la aristocracia imitaba estos estilos plebeyos, jugando a vestirse y a proceder como las gentes de los barrios bajos. En los

versos 454 y 455 de *La señorita malcriada*¹, se hace referencia a "ciertos vestidos de majas" que Pepita y Ambrosia van a lucir.

La actitud correcta de una mujer se basaba en un concepto inseparable al de la doncella, plasmado en la palabra *recato*. Si, a pesar de ser tan ingrato este papel, las solteras lo representaban, era porque lo sabían medio eficaz para acceder al matrimonio, aspiración unánime de quien no se hubiese inclinado por la otra única salida viable y no reprobada por la sociedad: la de entrar en un convento.

Las solteras, en efecto, habían venido a ser algo así como una frágil mercancía, y la atención de sus padres hacia ellas se resumía en la preocupación por su posible deterioro, hasta el momento de transferirlas a otro dueño. Este tipo de joven aparece simbolizado por el personaje de doña Francisca en *El sí de las niñas*.

Pues bien, no parece que en el siglo XVIII esta situación hubiese variado en cuanto a la voz y voto que una soltera pudiese tener para decidir sobre su futura suerte ni para intervenir en esa transferencia de dueño. De hecho, entre la aristocracia y la burguesía eran siempre los padres quienes arreglaban las bodas de sus hijas, y el noviazgo se reducía a una ceremonia formal que duraba pocos meses. El hecho de que, a través de este fugaz contacto, pudiese surgir una inclinación de afecto entre los futuros cónyuges se tenía por algo accidental a efectos de que eso garantizase más los resultados de la unión, sobre cuyo ajuste primaban consideraciones de tipo económico. Así, los matrimonios por amor eran totalmente insólitos: se hacían siempre atendiendo a argumentos de la igualdad de clases y fortunas.

Como dice Martín Gaité (1972: 99), antagónicamente con el concepto de *recato* se abría paso el de *despejo*: franqueza, falta de encogimiento, mirar a los ojos, no ruborizarse. Otra palabra que circulaba junto a la de *despejo*, para expresar los mismos estilos de franqueza y desembarazo en las relaciones entre hombres y mujeres, era la de *marcialidad*. El despejo y la marcialidad imponían en todos los campos ciertas libertades de acción y de palabra en pugna con el comportamiento aceptado hasta entonces; y, a medida que el nuevo modelo propuesto se fue difundiendo y tomando cuerpo, sin dejar de coexistir con el antiguo, las solteras se vieron ante el conflicto de tener que elegir entre uno de los dos. Doña Pepita es marcial.

Las solteras habían comprendido, por muy aisladas que estuvieran de los rumores del mundo, que acceder al matrimonio no era ya solo cambiar de estado, es decir, moverse de una postura para instalarse en otra, sino que, mediante el acceso a aquel nuevo rango, se

¹ Citaré *La señorita malcriada* y *El señorito mimado* por la edición de Sebold, indicando los versos respectivos.

abrían una serie de posibilidades de influencia.

Si bien estas posibilidades podían parecer más atractivas que en épocas anteriores, el fenómeno de considerar el matrimonio como liberación no era nuevo. La autoridad de los padres siempre había sido más difícil de evitar que la de los maridos, y estos conferían un prestigio personal que no daban aquellos. Padre tenía todo el mundo, pero marido no siempre se llegaba a conseguir, y las mujeres casadas adquirían otro peso que las solteras; de la misma manera que eran respetadas, eran más deseadas. En *La verdad sospechosa*, Ruiz de Alarcón había llegado a decir:

Otras hay cuyos maridos
a comisiones se van
y que en las Indias están
o en Italia entretenidos.
No todas dicen verdad
en esto, que mil taimadas
hay que se fingen casadas
por vivir con libertad (cit. por Martín Gaité pág. 110).

Numerosos testimonios contemporáneos denuncian la relajación de costumbres en las capas acomodadas de la sociedad: doña Ambrosia, confidente de la protagonista de *La señorita malcriada*, afirma que lo realmente difícil es salir de la soltería pero que después basta con encontrar "un hombre racional,/ dócil, franco y de experiencia/ del mundo" (vv. 1995-1997).

Muchos reformistas abogaban por un rigor más débil en la educación de las jóvenes, pero solo en la medida en que había de facilitar el papel del marido, como sucesor del padre en la nueva célula familiar; de no ser así, quedaba esta expuesta a disolverse por la misma mujer, que precisamente constituía su principal elemento de estabilidad.

La frecuencia de los casamientos desiguales era resultado de una educación permisiva —el exponente más obvio es *La señorita malcriada*—, o por el contrario, opresiva y contraproducente —el ejemplo más claro es *El sí de las niñas*.

En la época, una mujer podía aprender mediante dos vías: las labores domésticas y los libros de devoción. No obstante, había ciertos atisbos de una tercera: la de la instrucción por cuenta propia. La palabra *bachillera* se aplicaba con un matiz peyorativo a la mujer que sentía la comezón de instruirse. Los personajes femeninos de mujer cultivada son doña Flora en *El señorito mimado* y doña Clara en *La señorita malcriada*. El concepto *bachillera* tenía a veces otra acepción que coexistía con la anterior: se aplicaba a la mujer que hablaba de lo que no sabía o no le correspondía. La doña Agustina de *La comedia nueva* es una bachillera cuyas ingenuas ansias de reivindicación aparecen continuamente frenadas.

Como dice Martín Gaité (1972: 222), a la imagen de la petimetra vana y gastadora se contraponía como modelo la figura de la mujer hacendosa y maternal. El papel de mujer tradicional está representado por doña Mariquita en *La comedia nueva*.

3.1. Iriarte

Tomás de Iriarte y Nieves Ravelo nació en Tenerife el 18 de septiembre de 1750 y murió de gota en Madrid el 17 de septiembre de 1791. Proveniente de una familia muy culta, a los catorce años se trasladó a Madrid con su tío Juan de Iriarte. Aludiendo a *El señorito mimado*, Cotarelo (2006: 391) dice que ya en 1783 Iriarte cree hallar en la defectuosa educación de los jóvenes un tema muy aprovechable para la comedia, que la estrena en 1788. En 1791, repite el método y éxito con *La señorita malcriada*.

Los protagonistas de ambas obras pertenecen a familias pudientes (tienen ayos y propiedades), por eso reciben los tratamientos de respeto *señorito* y *señorita*, pero su comportamiento es indebido. Con ellas, Iriarte pretende dar una lección a los jóvenes rebeldes de la época, por eso las llama "Comedias morales".

Ya en el prólogo del *Hacer que hacemos*, Iriarte deja constancia de la fórmula neoclásica que había de verse coronada con tanto éxito en sus obras posteriores:

No deberá de aquí adelante dudarse en España que una comedia escrita sin afectación de lenguaje, con un enredo claro y consiguiente, en que se pinte y haga sobresalir un carácter seguido, sin más lances que los que basten a manifestar el mismo enredo y carácter, y que concluya premiando o dejando castigado al personaje principal de ella, puede quizá instruir y deleitar más que aquellas [de capa y espada] en que el vulgo aplaude la serie confusa y trama a veces inverosímil de lances puramente amorosos (cit. por Sebold pág. 27).

Así, de su teatro maduro arranca la moderna comedia de costumbres.

3.1.1. *El señorito mimado* y las malas influencias femeninas

Como dice Sebold (1978: 41), Iriarte mismo dirigió los ensayos de *El señorito mimado*, que se estrenó en el Teatro del Príncipe el 9 de septiembre de 1788 por la compañía de Manuel Martínez. La obra produjo en su primera representación 5.074 reales; se siguió representando por nueve días, y quedó de repertorio, volviéndose a poner de vez en cuando hasta 1822.

El resumen de la comedia es el siguiente: cuando don Cristóbal regresa de las Indias, halla que su sobrino don Mariano, huérfano de padre y de cuya crianza y educación ha cuidado su madre doña Dominga, está hecho, no solo un ignorante, sino también un vicioso que ha comprometido su patrimonio con sus locos gastos. La madre pretende templar el disgusto del tío anunciándole el concertado matrimonio del mozo con doña Flora, hija de un rico caballero de Granada, llamado don Alfonso, amigo del difunto esposo de la madre, en cuya casa se hospedan mientras terminan en la corte un pleito que litigaban con un tal don Fausto, joven de nobles prendas. Pero conforme avanza la acción se van

suscitando inconvenientes para aquella boda. A todo opone disculpas doña Dominga, cegada por el cariño maternal, y quiere proteger contra todos a su hijo. Se descubre por fin que don Mariano había dado una cédula de matrimonio a una tal doña Mónica, y entonces, indignada doña Flora, rehúsa ser su esposa y acepta la mano de aquel don Fausto. Don Cristóbal, que se proponía castigar los delitos de la granadina embaucadora, prohíbe a su sobrino la comunicación con ella y aun salir de casa el día en que se desarrolla el drama. Pero don Mariano tiene que rescatar cierta joya que había empeñado y sale a casa de doña Mónica, en realidad a jugar. Un alcalde verifica la sorpresa y prenden a los jugadores, entre los que estaba el joven calavera haciendo de banquero. Aunque se logra evitarle la vergüenza de ir a la cárcel, no así el destierro consiguiente al delito, que en compañía de su tío, que ya no le abandonará, se dispone a cumplir al acabarse la comedia.

La fuente más inmediata para *El señorito mimado* la encuentra Iriarte en un sainete de Ramón de la Cruz, titulado *El hijito de vecino* (1774). El petimetre don Felipe, personaje central de esta comedia y antecedente de don Mariano, es un holgazán de treinta años que trata a cuatro mozas, juega y fuma, jolgorios en que el protagonista de *El señorito mimado* había de seguirle. Una de las mozas es Matilde, a quien Felipe ha dado palabra, un retrato suyo y papeles; personaje femenino al que corresponde la doña Mónica iriartiana, a quien Mariano da un retrato (de Flora), junto con su palabra de casamiento y el papel firmado que contiene esa promesa. Al mismo tiempo, Felipe tiene una novia noble y rica, doña Bernarda, precedente de la Flora de *El señorito mimado*. El tío de Bernarda, don Marcos, hombre maduro y reflexivo, puede haber servido como modelo parcial tanto para el padre de Flora, don Alfonso, como para el tío de Mariano, don Cristóbal.

En el carácter de doña Petra, madre de la novia en el sainete, se anticipa en parte el de doña Dominga, madre del novio en la comedia iriartiana, por ser también aquella una mujer sensible a los obsequios. Se salva Bernarda de acabar con Felipe, sin embargo, cuando un mozo de talento, modesto y humilde, don Pablo, compañero de Felipe en el ramo de administración pública donde ambos trabajan, es preferido a este para una plaza vacante que el rey va a llenar. Pablo es el antecedente cruceño del Fausto iriartiano; y de igual modo que en *El señorito mimado* el padre de la muchacha favorece al nuevo pretendiente, ya antes en *El hijito de vecino* el tío de la comprometida había favorecido al segundo pretendiente en presentarse. Como Felipe ha dado su palabra también a otras mozas, la madre de Bernarda tiene derecho a retractar su promesa de dar la mano de su hija a tal pretendiente; y Felipe, como Mariano después, acaba perdiendo tan buen partido a causa de sus desordenadas costumbres, que son efecto de su mala educación.

Como bien dice Sebold (1978: 85), las comedias iriartianas no se entenderían sino interpretándolas en términos del contexto vital en que se inspiraron. De la misma manera, los personajes principales del teatro iriartiano han de examinarse a partir de las circunstancias que han influido de modo inmediato en la formación de su carácter. Así,

Iriarte, antes que Moratín, documenta las circunstancias ambientales que han pesado sobre la evolución psicológica de los protagonistas.

Todas las circunstancias de Mariano —su edad, el ser huérfano de padre, el carácter de su madre, la ausencia de su tío, los malos maestros, los malos compañeros, el ser dócil— se combinan para echarle a perder. Cuando "aún no tenía cuatro años/ ese chico", su tío, a quien su difunto padre había encomendado su educación nombrándole tutor suyo, partió a desempeñar un cargo de gobernador en Indias; la ausencia del tío se fue prolongando hasta quince años, durante los que se sustituyó en la madre la tutoría (vv. 57-76). Doña Dominga, que contempla a su hijo en todo, dio con unos ayos "descuidados,/ o necios", "que la estaban engañando"; y al chico tales preceptores le dejaron "temoso,/ superficial,/ enemigo del trabajo" (vv. 83-118). El señorito no aprende nada de latín, francés, equitación, baile, música, esgrima (vv. 295-301), y sigue creyendo en los duendes y la alquimia (vv. 375-376, 440-444). Educado de esta manera, es natural que Mariano se deje influir por amistades nocivas y por doña Mónica.

Desde este momento, aparecen alusiones al carácter de Mariano, nutrido por su mala educación. Don Alfonso, padre de Flora, no había sospechado que tan noble joven "anduviese distraído,/ cercado de amigos falsos,/ de locos, de estafadores" (vv. 647-649); y el mismo Mariano confiesa que le va "muy bien con la gente/ del bronce" (vv. 895-896). El tío, refiriéndose a la influencia de Mónica y quienes frecuentan la casa de esta, dice en sentido irónico: "Su casa es famosa escuela/ de la mocedad" (vv. 1500-1501). Mariano, hablando con don Cristóbal, explica que no fue él sino las circunstancias —el medio de Mariano— quienes firmaron el contrato matrimonial con Mónica (vv. 1882-1910).

A lo largo de la obra, se reitera la idea de que son las todopoderosas circunstancias las que han determinado los actos de Mariano. Flora ve en su novio un "mozo acostumbrado/ al trato libre y grosero/ de gente indigna" (vv. 2909-2911). Con alguna de las referencias a la relación causativa entre el medio de Mariano y sus actos, se insinúa que se trata de una determinación irreversible de su carácter, como dice don Cristóbal:

Cuando el árbol
es tierno, se le endereza.
Al enhornar se hacen tuertos
los panes. Vasija nueva
conserva siempre el olor
de lo que se ha echado en ella (vv. 1951-1956).

La docilidad de Mariano se confirma en *El señorito mimado* cuando doña Dominga excusa el comportamiento de su hijo en cierta ocasión porque "como criatura y dócil,/ incurrió en una flaqueza/ perdonable" (vv. 2011-2013). Don Cristóbal expresa la esperanza de que aislando a su sobrino de ciertas influencias sea posible reformarle; pero teniendo en

cuenta la dirección que ha tomado su carácter, cabe preguntar si Mariano no daría, en cualquier ciudad o provincia, con otros influjos iguales.

Como se plantea en la trama, la causa principal del proceder de Mariano reside en su madre doña Dominga. Según Sebold (1978: 93-94), Iriarte, que estaba muy relacionado con la alta sociedad, tendría muchas oportunidades de conocer y observar a las madres de hijos únicos y mayorazgos mimados. Pero lo cierto es que se copió directamente de la realidad —de numerosas madres reales— la figura de doña Dominga, que describe en sus apuntes de manera más completa que en el reparto de la obra: en el *Plan* manuscrito, la madre de Mariano aparece descrita como "contemplativa, bonaza, ignorante y llena de preocupaciones". De la descripción impresa han desaparecido los calificativos *ignorante* y *llena de preocupaciones*, que junto con *contemplativa* son muy útiles como claves para penetrar el velo de falso amor materno detrás del cual doña Dominga procura por instinto autoprotectivo ocultar su egoísmo, su irresponsabilidad como gobernadora de su casa y tutora, y su falta absoluta del sentido común que haría falta para enderezar los pasos de un hijo hacia el éxito.

Doña Dominga tiene de la maternidad y sus obligaciones el mismo concepto que podría tener una niña consentida de diez años: dulzura, caricias y la satisfacción inmediata de todos los caprichos del hijo. Ha llegado a la madurez (física) durante el período de la Ilustración y su educación debió de conducirse como la de cierta dama que escribe a José Clavijo y Fajardo en *El pensador matritense*: además del aya, sus padres le habían dado maestros de baile, música, lengua francesa, pero

todo el mal procedió de que me señalaron maestros, no con el fin, como debían, de darme unos bienes más sólidos, más dignos y más durables que las riquezas, la calidad y la hermosura, sino para seguir la moda y hacer vanidad de su opulencia... Nuevos maestros ocupaban las horas de los primeros, y yo seguía consentida en mis necesidades... andaba muy derecha, cantaba, y bailaba... En fin, hicieron de mí una muñeca muy linda —según todos decían—, pero con la cabeza de cartón, vacía de sentido y llena de frioleras, embelecos y necesidades (cit. por Sebold págs. 94-95).

Esta clase de educación defectuosa es la que Iriarte tiene en mente al describir a doña Dominga como "ignorante y llena de preocupaciones". Quiere decirse que el medio —la moda y las costumbres de la alta burguesía— han determinado también su mentalidad.

Y en consecuencia, sus intentos de solucionar los problemas causados por su hijo son precisamente los que se esperarían de "una muñeca con la cabeza de cartón": son nulos. A través de las medidas que emplea hacia el final de la obra, se ve que su aparente bondad, su pretendida fe en el carácter de su hijo ("en mi chico,/.../ no veré, ni creeré/ defecto alguno" vv. 545-548) y su aparente disposición a defenderle contra toda injusticia ("en tocando a mi Mariano,/ soy una sierpe, una furia" vv. 670-671) tampoco son más que otros

conatos de una mujer impráctica, irresponsable y de cabeza vacía. Típica viuda lela "de mediana edad" (según el reparto), locuaz siempre que hay gente debido sin duda a la falta de un compañero constante, la señora confía sus temores a un desconocido —el cómplice de Mónica disfrazado de notario—; y reaccionando como niña consentida que cree posible salir de cualquier dificultad con el dinero, se arroja desde el primer momento en brazos del estafador. Todo por evitar la necesidad de adquirir una postura firme, a pesar de que Mariano ha complicado la vida a toda la familia firmando el contrato matrimonial con la falsa dama doña Mónica.

Pero es que doña Dominga viene contemplando a su hijo en todo desde hace muchos años por eludir, no en una sola ocasión, sino todos los días, las molestas responsabilidades de la maternidad: no le importaba qué maestros tuviese su hijo, qué conocimientos adquiriese de sus lecciones, ni qué amistades trabase con tal que no la estorbara. Tenerle delante con todos sus líos es para ella un martirio, según revela, por ejemplo, con las quejumbrosas palabras que siguen:

No he logrado en todo el día
un instante de sosiego.
Rendida estoy... Este niño
tiene a la verdad un genio...
¿Qué se ha de hacer? (vv. 2715-2719).

Momentos antes del final, al ver cómo todo le ha salido tan mal a su hijo, doña Dominga se escapa de la realidad al parecer desmayándose, pues "se deja caer en una silla como postrada del dolor", según se lee en la acotación correspondiente al verso 3216.

Como dice Sebold (1978: 96-97), en el nivel subconsciente, doña Dominga parece percibir la inconsecuencia y egoísmo de cuanto dice y hace, y como compensación psicológica para justificarse a sus propios ojos, colma a su hijo de palabras cariñosas. Al saber de labios de su cuñado que se ha de castigar a Mariano desterrándole de la corte, la señora increpa así a aquel: "¿Yo vivir sin mi Mariano?/ ¿Y cómo no te has opuesto,/ hermano, a tanto rigor?" (vv. 3055-3057). Pocos momentos después, hablando primero con Cristóbal y luego con Mariano, dice:

Yo he de seguir a mi hijo,
aunque se vaya a un desierto.
...Si con mis ruegos
no consigo tu perdón,
bien dirás que no merezco
me llames madre (vv. 3101-3102, vv. 3110-3113).

La voz *desierto* vuelve a sugerir la imagen que doña Dominga quisiera tener de sí misma, de sufrida madre martirizada por unas circunstancias injustas. Por otro lado, entre ingenua y

egoísta, negando la complejidad de la situación, parece que quiere justificarse al no haber intentado hacer nada decisivo para reformar a su hijo: en las escenas XII a XIV del acto III, en todo caso, sigue afirmando su fe en la eficacia de las soluciones fáciles, reiterando varias veces la idea de que la mera devolución del contrato matrimonial firmado por doña Mónica pondrá orden en todo. La caracterización de doña Dominga constituye, en fin, un magistral retrato psicológico de la inmadurez emocional y la inutilidad para todo lo práctico de muchas mujeres de las clases acomodadas.

En cuanto a los restantes personajes femeninos, doña Mónica, al ser una mujer sagaz, hace con Mariano lo que quiere. Felipa es su simple criada, interesada y cotilla. Doña Flora, en cambio, es el único personaje femenino que actúa con Mariano mediante la razón, pero no ejerce sobre él ningún poder. Teniendo en cuenta que la educación de un hijo es tarea de los padres, tradicionalmente de un hombre y una mujer, si el hombre muere, queda como encargada la mujer, pero si esta es autoprotectiva e irresponsable, la eventual disciplina del joven ha de llevarla a cabo otro hombre, que en este caso es don Cristóbal, tío y tutor del muchacho. Según Glendinning (1972: 209), en la obra, los contrastes entre los personajes racionales e irracionales están trazados muy elementalmente, mientras que la dedicación del hombre de la razón a las actividades sociales se pone de relieve con todo vigor. El hombre de influencias no tiene finalidad útil alguna, a menos que contribuya con su esfuerzo a la sociedad en la que vive.

3.1.2. La señorita malcriada y el problema de la educación femenina

Según Sebold (1978: 41), Iriarte terminó y publicó *La señorita malcriada* en 1788. El estreno de esta comedia se fue aplazando por varios motivos ajenos a la voluntad de su autor hasta que pudo escenificarse el 3 de enero de 1791. En su primera representación produjo una entrada de 7.336 reales, o sea casi 2.300 más que *El señorito mimado* en su estreno, y duró siete días en cartel. Para apreciar el éxito de las comedias iriartianas en el teatro, hace falta tener presente que en la misma época las comedias aureoseculares solían desaparecer del cartel después de solo dos o tres días, con rendimientos de solo unos 2.000 reales por día.

El argumento de la obra es bien sencillo, pues todo conspira a un solo fin: desarrollar bajo diversos aspectos el carácter de la protagonista. Abandonada doña Pepita por su padre don Gonzalo, hombre superficial y demasiado alegre para su edad, al cuidado de doña Ambrosia, viuda joven, ambiciosa y mundana, que adula a su discípula y compañera, resulta una muchacha ligera y voluble, despótica con sus inferiores, irrespetuosa con los mayores y en tal grado casquivana, que prefiere los obsequios del falso marqués de Fontecalda, aventurero y estafador, a los de un don Eugenio, joven y distinguido caballero, amigo y socio de don Gonzalo. La ejemplaridad de la obra se cierra

con una sanción —el sensato don Eugenio renuncia a casarse con la insensata doña Pepita—, con un remedio —doña Pepita irá a un colegio para que la eduquen— y con un castigo —doña Ambrosia y el marqués son expulsados de la casa—. El arrepentido don Gonzalo asegura que aprenderá a ser más cauto y espera que con su ejemplo lo sean también otros padres descuidados como él.

Su fuente principal es *Le misanthrope* (1666), de Molière. Célimène, modelo parcial para la protagonista de la comedia española, doña Pepita, igual que esta, es una chica de modales y vida muy libres, que con su desenfadado humorismo corta una figura muy original en las funciones sociales y atrae a muchos pretendientes. El padre de Pepita dice orgulloso que "todo el pueblo la conoce;/ y por conseguir entrada/ en mi casa, hay mil empeños" (vv. 273-275). Don Eugenio, que pretende a Pepita, es un hombre de una honradez ejemplar que suele expresar sus opiniones del modo más franco, gusten o no gusten, por lo cual se parece a Alceste, el misántropo del que la comedia francesa toma su título; pero a diferencia de este, el personaje iriartiano no es un idealista desilusionado. Alceste y Eugenio reprenden más que cortejan a sus damas. Pepita no entiende a un pretendiente como Eugenio, que afirma que ella le gusta, pero que a la vez reprende sus palabras y sus acciones. Entre los amigos y pretendientes de Célimène hay nobles y falsos nobles, como Acaste, Clitandre y Géralde, que pueden considerarse entre los posibles precedentes del ridículo marqués de Fontecalda, novio de Pepita en *La señorita malcriada*, mas ninguno de los tres está tan desarrollado como este.

Como dice Sebold (1978: 67), la gazmoña Arsinoé, intentando quitar Alceste a Célimène, revela la existencia de unas cartas comprometedoras de esta, lo que constituye un antecedente muy vago de la ingeniosa táctica de las cartas falsificadas en *La señorita malcriada*. La adusta moralidad de doña Clara, tía de Pepita, parece a primera vista recordar la beatería de Arsinoé; pero en las intenciones se parece más a esta la alegre viuda y vecina de Pepita, doña Ambrosia, que intenta arreglárselas para poder casarse con don Gonzalo, padre de la muchacha revoltosa. En realidad, doña Clara, a quien se aplica la voz *misántropa* (v. 1091), viene por su carácter a ser como una versión femenina de Alceste, por lo cual este personaje de Molière tiene dos precedentes en la comedia iriartiana. Pese a tantas semejanzas, el argumento y el desenlace de *La señorita malcriada* son muy diferentes de los de *Le misanthrope*, aunque en ambas obras la protagonista pierde la oportunidad de casarse con el mejor de los rivales debido a su libre conducta.

Aunque *El señorito mimado* tiene su fuente más directa en la literatura española y *La señorita malcriada* encuentra su modelo principal en la francesa, la segunda es la más española de las dos comedias porque se relaciona con el teatro popular. Para *El señorito mimado* Iriarte toma de Ramón de la Cruz ciertos elementos de una acción burguesa y susceptible de un tratamiento cómico culto; y en cambio, al componer *La señorita malcriada*, recrea en ella, sobre todo en las tres primeras escenas, cierto ambiente

sainetesco, introduciendo dos personajes típicos de la farsa popular: los dos simpáticos payos, el tío Pedro Fernández y Bartolo, este medio tonto y aquel muy astuto.

La cuadrilla de majos y majas, que con sus guitarras y castañuelas vienen a alegrar la fiesta, son otras figuras típicamente sainetescas; y las seguidillas que tantas veces se les manda no cantar son quizá la música más característica de los sainetes de Ramón de la Cruz. La acción en las primeras escenas de *La señorita malcriada* refleja la de aquellos sainetes que "acaban en palos", por ejemplo, cuando el tío Pedro amenaza al chismoso Bartolo diciendo: "Mira... Si agarro una tranca" (v. 442). De hecho, estas primeras escenas parecen un intento de incorporar al mismo texto de la obra principal algo de esos antiguos entremeses que solían representarse entre los actos.

Según Sebold (1978: 84-85), *El señorito mimado* y *La señorita malcriada*, debido a su tesis común de que la mala educación echa a perder a los jóvenes, a títulos tan semejantes y a alguna otra similitud, solían mirarse como obras gemelas, o como si la segunda no fuese más que una extensión o adaptación de la primera. Cada una de estas comedias tiene ciertas características y atractivos propios que la distinguen de la otra —su argumento, sus caracteres, los temas secundarios—. Sin embargo, las principales técnicas de ambas son tan semejantes que resulta más iluminativo estudiar las dos obras juntas.

El mismo patrón determinista que afecta a Mariano se repite, en *La señorita malcriada*, en el carácter de Pepita. La primera circunstancia que puede haber contribuido a la determinación de la actitud voluntariosa de Pepita es el carácter de su difunta madre, que sobresalió "en lo encogida, celosa/ y amiga de tomar cuentas/ que fue" (vv. 2479-2481). No sabemos qué edad tendría Pepita cuando se le murió tan antipática progenitora, pero cabe imaginarse a chica tan briosa como ella rebelándose ya en sus años más tiernos. Luego en años posteriores la falta de tal madre (recuérdese la ausencia del padre de Mariano) permite que Pepita dé rienda suelta a sus inclinaciones; e "hija de padre por fin" (v. 739), la graciosa joven entre petimetra y maja se adapta de maravilla al "buen humor y buena vida" (v. 187) de su padre juerguista y despreocupado. Este la anima a seguir la moda de la regocijada y libre sociedad madrileña de su tiempo, actuando en las funciones teatrales que se organizan en las casas elegantes y participando en cualquier otra diversión que le llame la atención:

Que Pepita se divierta
cuanto la diere la gana;
que baile, que represente,
que juegue, que entre y que salga;
que aprenda trato de mundo
en una tertulia diaria,
y se porte como todas
las que en Madrid hacen raya (vv. 261-268).

Así, como dice Sebold (1978: 89-90), Pepita se va a moldear por cuanto ve en torno suyo, y

a la vez se revela en los versos anteriores el procedimiento más importante que Iriarte usa al crear sus personajes: cada uno de ellos se basa en la reunión de muchos datos de observación sobre diferentes individuos reales que pertenecen a la misma especie ("y se porte como todas/ las que en Madrid hacen raya"). Esta técnica realista tan moderna proviene del empleo de la *imitación de lo universal* en la nueva novela y comedia de costumbres, así como en la recreación de realidades, no ya fantásticas, sino concretas, cotidianas del siglo XVIII.

Antes del Setecientos, al crear un nuevo personaje, el escritor solía buscar sus modelos principalmente en los habitantes ficticios de epopeyas, tragedias, comedias o novelas anteriores. La *imitación de lo universal* en aquel tiempo significaba la reunión de lo más utilizable que se hallase esparcido en diversos libros, salvo en el de la Naturaleza. Según Luis Alfonso de Carballo en *El cisne de Apolo*, el escritor había de describir el objeto de la imitación "como si con los ojos lo hubiera visto" (cit. por Sebold pág. 91). De ahí que la literatura anterior al primer gran siglo de la observación —el XVIII— fuese en conjunto una literatura de convención.

La influencia del medio real sobre Pepita la explica muy bien don Eugenio, cuando dice que doña Clara

bien reconoce que en ella
no son nativas las faltas,
que todas son adquiridas
y ya casi involuntarias;
y que caprichos, errores,
vivezas, extravagancias
por hábito se contraen,
no por índole viciada (vv. 539-546).

Si la docilidad de Mariano es lo que le lleva a copiar los malos modelos de que siempre se halla rodeado, el "corazón muy benigno" (v. 549) de Pepita parece ser el que le permite fiarse de todos los que quieren influirla para mal. Se nos recuerda que tales influjos son los decisivos cuando Pepita repite dócilmente una de las lecciones que le ha dado Ambrosia, su maestra en lo que entonces se llamaba *marcialidad*:

Yo tendré mis tertulianos.
Entre ellos no es regular
me falten aficionados;
y tomaré mis medidas
para no descontentarlos.
Manejándonos con maña,
...a los que a solas
trate con más agasajo,

pondré en público mal gesto;
y también será del caso
reñirles bien cuando lo oigan
los que pueden separarnos,
y aun hacer me reconvengan
sobre lo mal que los trato.
Además, me iré con tiento
en llevarlos siempre al lado (vv. 3162-3180).

En la *Óptica del cortejo*, de Manuel Antonio Ramírez y Góngora, se define el concepto de *marcialidad* en boca de un personaje:

Marcialidad es hablar con desenfado, tratar a todos con libertad y desechar los melindres de lo honesto... Conocemos los ardidés de los hombres, y aun en tal disposición los barajamos, que aun ellos no se entienden con nosotras... La marcialidad (base fundamental de la majeza) es hacer cada una lo que le acomoda, vivimos conforme nuestra voluntad... Motéjannos algunos hipocritones necios de resueltas, descaradas e hijas de una mala educación, porque hablamos con despejo en las visitas, tratamos con farsantes en los estrados y defendemos los ajamientos (cit. por Sebold pág. 92).

En este párrafo se sugieren el carácter, la educación y las costumbres de Pepita, y en las últimas líneas parecen estar previstos otros personajes de *La señorita malcriada*, como don Eugenio y doña Clara (*hipocritones*) y el marqués (un *farsante* frecuentador de *estrados*), así como ciertas situaciones de la comedia iriartiana. La semejanza entre la *Óptica del cortejo* y *La señorita malcriada* no proviene de una deuda directa de la obra de Iriarte con la de Ramírez, sino del hecho de que los trozos citados de ambas se basan en el mismo aspecto de la realidad dieciochesca española, que he anticipado en la introducción al apartado 3; y así, más bien que indicio de un enlace literario, tal semejanza es prueba de la historicidad o realismo documental de las costumbres atribuidas a Pepita, así como del ambiente por el que Iriarte nos la muestra rodeada y motivada. De ahí la autenticidad de que aparece revestida esta protagonista y todos sus actos producidos por el medio.

Tal documentación es imprescindible para la nueva especie de tesis cómica referente a las costumbres de un lugar y momento determinados, mas con ella también gana mucho el interés humano de la comedia: el personaje de Pepita, por ejemplo, representa la primera ocasión en que aparece en la literatura española una señorita frívola de gran mundo con todas sus graciosas faltas y el aire seductor de su soberbia y voluntariedad.

Según Sebold (1978: 97-98), el carácter de doña Dominga (madre de Mariano en *El señorito mimado*) es el precedente de la misma clase de inepto ser femenino en el que con los años acabaría convirtiéndose Pepita, merced también a su mala educación; y he aquí el aspecto quizá más curioso de la técnica unitaria que produce la innegable relación de pareja que, pese a las diferencias, existe entre ambas comedias: el más importante de los

personajes secundarios de cada una de ellas (la madre en *El señorito mimado* y el padre en *La señorita malcriada*) es la vera efigie de lo que llegará a ser el protagonista de la otra. El propio Gonzalo se retrata subrayando en su carácter la inclinación a los jolgorios y el despilfarro que caracteriza a Mariano:

El mismo soy, a Dios gracias,
hoy que el que era a los veinte años.
Hay envidiosos que rabian
de verme siempre de fiesta;
pero de aquí no me sacan.
... Mira, yo soy un perdido
que en dos días malgastara
mi caudal (vv. 182-186, vv. 591-593).

El hortelano de don Gonzalo dice de él que "anda/ divertió como un mozo" (vv. 154-155). Igual que Mariano, don Gonzalo se dedica con devoción al vicio del juego (v. 234); y no le importa cómo se cuide a su hija y su casa mientras no se le moleste con los detalles (vv. 393-409); y cuando se le habla de los desórdenes de su casa, quiere escaparse al monte con su escopeta (vv. 1304-1328). En estos aspectos se parece a la también escapista doña Dominga. Aunque doña Ambrosia no es embustera de oficio, vive de los dispendios de don Gonzalo, de igual modo que doña Mónica vive de los de Mariano: cada una de estas señoras, debido a la generosidad de su vecino, tiene mesa, diversiones y coche gratuitos.

La figura paterna no ejerce en esta obra influencia buena alguna sobre la hija, cuyo cuidado deja a manos de una tal doña Ambrosia, que engendra en la muchacha ligereza y volubilidad, despotismo, desobediencia y frivolidad. Doña Pepita aparece durante toda la obra rodeada de dos hombres: el falso marqués de Fontecalda y don Eugenio. La joven, ambiciosa y superficial, se deja llevar por la labia del marqués y elude las sensatas palabras de don Eugenio. Al final, se descubre la traición del marqués y es expulsado de la casa. Como en *El señorito mimado*, aquí también ha de tenerse en cuenta que la educación de un hijo es responsabilidad de los padres, normalmente de un hombre y una mujer, y si la mujer muere, queda como encargado el padre, pero si este es descuidado, la disciplina la llevará a cabo otra mujer, que en este caso es doña Clara, tía de doña Pepita.

Según Glendinning (1972: 209), *La señorita malcriada* se encuentra estructurada como *El señorito mimado*. Hay un personaje rústico (tío Pedro), algunos más que bailan con las majas y los majos, y se aprovechan las posibilidades de comicidad lingüística en el marqués de Fontecalda, que escribe en un español afrancesado. La razón, encarnada en don Eugenio, gerente de una fábrica, choca con el marqués, cuya conducta es tan falta de razón como su lenguaje. Aparecen los ricos ociosos (don Gonzalo) y se muestra a los parásitos aristócratas (el marqués) no solo como inútiles, sino como peligrosos para la sociedad (el

marqués es un hombre perverso que engaña fácilmente a don Gonzalo). La concepción irracional de la vida de este último se transmite a su hija maleducada, que valora las cosas de forma superficial y da rienda suelta a sus pasiones momentáneas. Los personajes buenos como don Eugenio resultan víctimas de los otros, pero la verdadera categoría social solo se alcanza por medio de la virtud y de la razón, no por el nacimiento.

Tanto *El señorito mimado* como *La señorita malcriada* aluden al término de *marcialidad*. Ya hemos visto en qué consistía la marcialidad femenina mediante las conductas de doña Pepita, pero no la masculina, que se define en *Vicios de las tertulias y concurrencias del tiempo, excesos y perjuicios de las conversaciones del día, llamados cortejos* de esta manera: "El primer precepto es conversar con una dama a solas. II: Visitarla muy de mañana. III: Ayudarla a vestir. IV: Proveerla de vestidos y galas sin el menor interés. V: Hacerla de bracerero hasta en la Iglesia. VI: Divertirla con festines, bailes, juegos y otros pasatiempos profanos. VII: No apartarse de su lado ni de día ni de noche" (cit. por Sebold pág. 190). En *El señorito mimado*, la criada Felipa aplica la voz *marcialidad* (v. 943) al comportamiento de don Mariano.

Los protagonistas de ambas comedias tienen unas actitudes prácticamente iguales: son jóvenes egoístas, ociosos, indecentes, enemigos de la instrucción. Pero las dos obras se diferencian en un aspecto: si bien en la primera el desenlace es resuelto por un hombre sobre otro hombre, en la segunda el final es solucionado por una mujer sobre otra mujer. A pesar de esta oposición entre el tipo de medio que se utiliza en cada comedia para llegar a buen puerto, el fin es el mismo: don Cristóbal defendía el concepto cadalsiano del hombre de bien (vv. 144-146) —buen ciudadano, buen padre de familia, sabio, buen soldado—, y doña Clara hacía, mediante sus discursos, una apología al concepto de mujer de bien (vv. 505-508, 2755-2774, 3563-3565, 3629-3638) —sencilla, juiciosa, buena esposa, economizadora, en definitiva, una mujer hacendosa.

En la edición conjunta que he manejado, la de Sebold, aparece un apartado destinado a la crítica del teatro iriartiano, desde sus mismos contemporáneos hasta autores más actuales. En su momento, los que tuvieron buenas palabras para ambas comedias fueron Santos Díez González, el marqués de Valmar y Leandro F. de Moratín; en el siglo XIX, Martínez de la Rosa, Alcalá Galiano, Díaz de Escovar y Andioc, en tiempos recientes, las consideran obras escritas según las reglas del arte.

3.2. Moratín

Leandro Fernández de Moratín nació en Madrid el 10 de marzo de 1760 y murió en París el 21 de junio de 1828. De familia hidalga asturiana, su padre era Nicolás Fernández de Moratín. A los cuatro años enfermó de viruela, que lo volvió tímido. El madrileño fue un activo impulsor de la reforma teatral de su tiempo: *La comedia nueva* (1792) es uno de los hitos de esta campaña reformista emprendida por los intelectuales que se movían alrededor del gobierno. De igual manera, se declaró defensor de la libertad de elección de los jóvenes y en 1806 estrena *El sí de las niñas*, comedia en que trata el tema de los casamientos desiguales.

Moratín reservó la prosa para sus dos obras más analíticas: *La comedia nueva* y *El sí de las niñas*. Como dice Albiac Blanco (2011: 635), ambas comedias empiezan *in medias res* con un diálogo que recapitula los sucesos que han llevado a la situación creada al iniciarse la representación: en ellas, uno o varios personajes asumen funciones de mensajero para informar de lo que ocurre fuera de la escena. Las réplicas, la riqueza de vocabulario y la profundidad con que plantea la comicidad ridícula o la desolación hacen de sus obras modelos de artesanía teatral y testimonios de las preocupaciones y de las limitaciones de las Luces españolas.

Cabe destacar que en su teatro manifestó una gran sensibilidad para trazar la psicología de los personajes femeninos. La actitud crítica que adopta a veces contra las mujeres no debe entenderse provocada por una particular misoginia de soltero empedernido, sino como un aspecto más de la crítica social en la que estaba embarcado.

3.2.1. *La comedia nueva* y el ideal ilustrado de mujer: de doña Agustina a doña Mariquita

Según John Dowling (1975: 11), *La comedia nueva* se estrenó en el Teatro del Príncipe el 7 de febrero de 1792 por la compañía de Eusebio Ribera. Después de que el autor leyera la obra a esta compañía, que la debía representar, empezaron a inquietarse los apasionados de la compañía de Martínez. Cómicos, músicos, poetas, todos hicieron causa común, creyendo que de la representación derivaría su total descrédito y la ruina de sus intereses. Dijeron que era un diálogo insulso, un libelo infamatorio, y bajo este concepto se hicieron reclamaciones enérgicas al gobierno para que no permitiera su publicación. Intervino en su examen la autoridad del presidente del Consejo de Castilla, la del corregidor de Madrid y la del vicario eclesiástico; sufrió cinco censuras, y resultó de todas ellas que no era un libelo sino una comedia escrita con arte, capaz de producir efectos muy útiles en la reforma del teatro.

La obra empieza en un café (se supone que es la famosa Fonda de San Sebastián

cuya tertulia dirigía Nicolás Fernández de Moratín) donde don Eleuterio almuerza con su mujer, hermana y amigos antes del estreno de su primera comedia, *El gran cerco de Viena*. Son las tres y media: todavía faltan treinta minutos para que empiece la representación. Bastante más tarde, después de que estamos enterados de todas las ilusiones que se han formado los personajes por el éxito de la comedia, se vuelve a preguntar la hora y según el reloj del pedante don Hermógenes resulta que siguen siendo las tres y media. Todos se precipitan al teatro y, habiendo perdido el primer acto y la tonadilla, llegan a tiempo para presenciar el fracaso de la comedia. Los personajes vuelven al café, donde doña Agustina (la esposa del dramaturgo) se repone de su desmayo, y todos se resignan a la pérdida de las ilusiones. La vergüenza del patriota la resuelve con dignidad don Pedro que, al ver las deudas, ruina y desolación de don Eleuterio y su familia, se compadece, pero no les da limosna sino trabajo; respeta la profesión de calígrafo y contable del dramaturgo, al que hace ayudante de su administrador y lo salva del ridículo. Agustina cuidará de los hijos y de la casa y cada miembro de la familia hará lo que sabe hacer.

En el prólogo a la edición príncipe (1792), Moratín negaba que en *La comedia nueva* hubiera representado a nadie en particular: "Esta comedia ofrece una pintura fiel del estado actual de nuestro teatro; pero ni en los personajes ni en las alusiones se hallará nadie retratado con aquella identidad que es necesaria en cualquiera copia para que por ella pueda indicarse el original" (cit. por Dowling pág. 43). Sostenía que imitaba la naturaleza formando de las características de muchas personas un solo individuo.

Según Dowling (1975: 43), a pesar de esta negativa, tanto los coetáneos como la posteridad se han empeñado en indicar los modelos. Don Hermógenes, se decía, era el mismo don Cristóbal Cladera, quien, bajo el seudónimo de don Fulgencio de Soto, había atacado *El viejo y la niña* con una pedantesca retahíla de latinismos. Aun antes del estreno o la publicación de *La comedia nueva*, el fecundo dramaturgo Luciano Francisco Comella, que escribió *El sitio de Calés*, cuyo título y trama recuerdan *El gran cerco de Viena*, la comedia de don Eleuterio, sospechaba, por rumores que habían llegado a sus oídos, que él y su familia eran objeto de la sátira y trató de impedir que se representase.

En la segunda mitad del siglo XVIII, el problema estético más urgente era la reforma del teatro español, y la sátira del madrileño representa un punto culminante en el ataque contra el teatro barroco que dominaba la escena española. Moratín solía criticar el teatro de los grandes dramaturgos del Siglo de Oro, pero la comedia que satirizaba era la llamada heroica de Comella y Zamora. Al mismo tiempo, criticaba la representación material que imperaba en los teatros de Madrid. En este sentido, *La comedia nueva* es una protesta tanto contra los dramaturgos de su día como contra la situación que existía en los teatros de la corte.

Como dice Dowling (1975: 36), los cuatro lustros siguientes no vieron los adelantos que esperaban los reformadores, de modo que *La comedia nueva* es al mismo tiempo una

crítica y una esperanza. Un joven que aspira a ser dramaturgo, su familia y sus amigos se encarnan en la escena, hacen disparates, dicen despropósitos y, en la mejor tradición cómica, se llevan una lección.

Moratín ilustró lo que criticaba en su época con la obra que escribió don Eleuterio Crispín de Andorra a instancias de su amigo don Hermógenes y con el estímulo de su esposa. *El gran cerco de Viena* empieza con una soberbia entrada: "Salen el emperador Leopoldo, el rey de Polonia y Federico, senescal, vestidos de gala, con acompañamiento de damas y magnates, y una brigada de húsares a caballo" (LCN: 80)². Sin sutilezas el emperador se lanza a la exposición del caso. El segundo acto comienza con una escena dolorosa. Una dama cae muerta de hambre después de proferir maldiciones contra un visir que la ha privado de comer durante seis días porque no quería ser su concubina. Al final del acto, este turco bruto —moreno, bizco, bigotudo, feo de cara, lascivo— aparece formando trío con el emperador y el senescal. Don Eleuterio explica que cada uno está preocupado por sus propios pensamientos:

El emperador está lleno de miedo por un papel que se ha encontrado en el suelo sin firma ni sobrescrito, en que se trata de matarle. El visir está rabiando por gozar de la hermosura de Margarita, hija del Conde de Strambangaum, que es el traidor... El senescal, que es hombre de bien si los hay, no las tiene todas consigo, porque sabe que el conde anda tras de quitarle el empleo, y continuamente lleva chismes al emperador contra él; de modo que como cada uno de estos tres personajes está ocupado en su asunto, habla de ello, y no hay cosa más natural (LCN: 85).

Según Dowling (1975: 37), entre la primera escena angustiosa y el enredo cada vez más brumoso de la última, el dramaturgo esperaba regalar al público toda una serie de episodios melodramáticos: un trueque de puñales, el sueño del emperador, una oración que hace el visir a sus ídolos, una tempestad, un consejo de guerra, un baile y un entierro; y había más lances, pero el público no llegó a verlos. Al salir una madre con una criatura que lloraba por el hambre que tenía, y cuando la madre invocaba a Demogorgon y Cancerbero, el patio no aguantó más, alborotándose de tal modo que se corrió el telón; y así se dio fin a la única representación de *El gran cerco de Viena*.

La acción de *La comedia nueva* es muy sencilla. Depende casi completamente de la certeza con que don Hermógenes informa a sus amigos de la hora —por un reloj que se ha parado—. El enredo arranca de la personalidad de los caracteres, de los que destacaré a continuación los femeninos.

La esposa de don Eleuterio, doña Agustina, es una mujer que abandona sus deberes, la maternidad y el cuidado del hogar, y que se ven suplidos por una injustificada vanidad

² Citaré *La comedia nueva* por la edición de Dowling, con las siglas LCN y el número de página.

intelectual. Como dice Dowling (1975: 40), un niño que llora, el otro que quiere mamar, el otro que está sucio, el otro que cae de una silla son distracciones que le quitan tiempo a su labor preferida: disputar con su marido si una escena es larga o corta, contar las sílabas con los dedos, discutir si el lance a obscuras ha de ser antes de la batalla o después del veneno, manotear la *Gaceta* o el *Mercurio* para buscar nombres extravagantes que terminan en *-of* o *-graf*. Doña Agustina —antigua doncella— es capaz de improvisar versos, pero no puede barrer la casa, coser, lavar ropa ni dar de comer a su familia. En ella aparece personificada la imagen en negativo de lo que debe ser para los ilustrados la mujer de bien. Es el reflejo de la bachillera de la época.

En cambio, doña Mariquita, hermana de don Eleuterio, sabe cocinar, planchar, coser; escribir y ajustar una cuenta; cuidar de una casa y de una familia. Tiene dieciséis años y está sin casar, y esto le preocupa. Ya que ha renunciado al boticario, se dedica a hacerse agradable a los ojos de don Hermógenes. Cuando él la abandona, se siente desolada, pero acepta el consejo de don Pedro en el sentido de que, si disimula un poco las ganas que tiene de casarse, pronto hallará un hombre de bien que la quiera. Representa la imagen en positivo de doña Agustina, aunque sin llegar a ser una mujer perfecta. No se propone como objetivo la pasividad y el ocio absoluto. Como buena mujer de la clase media, quiere ser productiva, pero en el campo específico que la Ilustración pretende asignar a la mujer: en su casa y con sus hijos. No quiere ser una bachillera ni aspira a la marcialidad de algunas aristócratas. Encarna el ideal ilustrado de mujer, que no es otro que el de la mujer tradicional, la mujer doméstica.

En cuanto a los personajes masculinos de la obra, cabe destacar a dos de ellos: don Antonio y don Pedro, que representan las ideas ilustradas, especialmente este último, que al final se encarga de poner a todos en su sitio, hombres y mujeres, impartiendo lecciones de conformidad. Don Eleuterio, al reanudar con un oficio parecido al que ejerció de escribiente y renunciando a ser poeta, confirma que también él es hombre de bien. Doña Agustina sufre un escarmiento análogo al de su marido por motivos parecidos: el autor le hace pronunciar una frase inspirada en el comportamiento de las damas de la aristocracia, a las que los moralistas solían oponer la ejemplaridad de las madres de las capas populares: "Para las mujeres instruidas es un tormento la fecundidad" (*LCN*: 102). En la medida en que, por anhelar una promoción social simbolizada por las letras, desprecia los "ministerios viles y mecánicos" (*LCN*: 103), es decir, las faenas domésticas, Moratín censura su actitud en nombre de la naturaleza, la cual se confunde con el sentido común representado en este caso por doña Mariquita; un sentido común que aconseja a la mujer de origen humilde la aceptación de su condición. Don Pedro enuncia la moraleja que se le destina de la siguiente forma: "Si cuida de su casa, si cría bien a sus hijos, si desempeña como debe los oficios de esposa y madre, conocerá que sabe cuanto hay que saber, y cuanto conviene a una mujer de su estado y sus obligaciones" (*LCN*: 131).

Con doña Mariquita, Moratín plantea cuál debe ser el ideal ilustrado de mujer, según el título de este apartado: una mujer hacendosa, que se dedique al cuidado de los hijos y de la casa, con sentido común, no con vanidad intelectual, y que rechace el ocio y las apariencias.

En definitiva, como dice Albiac Blanco (2011: 630), los comentarios del grupo de aspirantes a literatos y los de los ilustrados, singularmente don Pedro, conforman un diálogo que analiza los defectos del teatro que triunfa en los gustos populares y la sensatez de la norma teatral que defienden los ilustrados. Por eso, los sucesos del café incitan a reflexionar sobre la vida familiar, la manera de entender la profesionalidad y la moral del trabajo. La evidencia que de ahí se desprende es que la literatura y el teatro, carentes de orden y moralidad y sin base en la historia y las buenas costumbres, invitan a llevar una vida desordenada y fomentan ilusiones insensatas. Esta reflexión sirve tanto para los hombres como para las mujeres.

La insistencia de Moratín en la alta calidad de toda función teatral con que él tenía que ver y la manera de imponer su voluntad a los actores le valían unas representaciones superiores. Sin embargo, no era optimista sobre la influencia de *La comedia nueva* para elevar el arte escénico de España. Sabía que en cualquier época el número de comedias buenas era inferior a la demanda por comedias de cualquier clase.

3.2.2. *El sí de las niñas* y el problema de los matrimonios desiguales

Como dice Andioc (1975: 18), *El sí de las niñas* se estrena el 24 de enero de 1806 en el Teatro de la Cruz. Esta obra, la última y quinta del madrileño, fue el mayor éxito teatral de la época: duró veintiséis días seguidos (más que las comedias de magia) y solo cesaron sus representaciones por sobrevenir la Cuaresma: sus ingresos fueron siempre altos y regulares, tanto en las localidades populares como en las más caras. De ahí se infiere que la obra expresaba mejor que cualquier otra una preocupación esencial de los españoles (por lo menos, de los madrileños) de la época. De no ser así, no hubiera tenido tantos partidarios ni, sobre todo, tantos enemigos, pues sabido es que sufrió varias denuncias a la Inquisición y que suscitó una abundante polémica.

El argumento de la comedia gira en torno a un triángulo amoroso: doña Francisca sale del convento donde se educaba para casarse con un rico sesentón, don Diego, por decisión de una madre venida a menos, quejicona y autoritaria; pero la niña tiene un amado, a quien pide auxilio: se trata de don Carlos, joven militar que resulta ser sobrino del viejo. El muchacho, al descubrir que su competidor es su tío y tutor, resuelve con dolor renunciar a Francisca por respeto al cabeza de familia. Finalmente, don Diego se muestra capaz de sacrificarse y casa a los amantes.

Según Andioc (1975: 7), Sabina Conti fue el primer amor infantil de don Leandro y contrajo luego matrimonio con su primo, el literato Giambattista Conti. Se viene suponiendo que la primera comedia del autor, *El viejo y la niña*, se inspiró en este casamiento desigual. Sin embargo, ni esta obra ni *El sí de las niñas* pueden reducirse a su aspecto autobiográfico: el tema de la libertad de la joven (y el de los límites de la autoridad paterna) en asuntos matrimoniales era entonces muy actual. Otros elementos de la vida del autor se han visto en la génesis de algunos personajes, como doña Francisca Gertrudis Muñoz y Ortiz, amiga de Moratín y supuesta inspiración para la doña Paquita que va a casarse con don Diego.

Muchos creyeron que *El sí de las niñas* era un plagio: unos afirmaban que Moratín se había contentado con publicar una comedia inédita de su padre; otros decían que se había inspirado excesivamente en una obra francesa, *L'oui des couvents (El sí de los conventos)*; finalmente, otros pretendían demostrar que varias escenas de la comedia moratiniana se habían copiado al pie de la letra de una piecicita en un acto de Marsollier, *Le traité nul*.

Si la última obra de Moratín se representó con aplauso, fue porque su argumento corresponde a una de las preocupaciones esenciales del público de la época, en que eran frecuentes los matrimonios de viejos con niñas. *El sí de las niñas*, fiel representante del teatro ilustrado —concebido como escuela de costumbres—, pretendía contrarrestar la frecuencia de los casamientos desiguales (tanto entre personas de distintas esferas como los mencionados de distintas edades) contraídos sin noticia o contra la voluntad de los padres y que había movido al gobierno a tomar una medida por la que se reforzaba la autoridad paterna sobre los menores de veinticinco años. Así, esta comedia contribuía a reforzar la publicación por Carlos III de la pragmática de 23 de marzo de 1776 por la que se obligaba a los hijos a solicitar el consentimiento del cabeza de familia para contraer matrimonio.

Moratín pone en escena este problema mediante el personaje de doña Francisca, que representa a la hija obediente cuya educación es fruto de la disimulación y la hipocresía, consecuencia de una pedagogía fundada en el ascetismo cristiano, como bien dice don Diego:

Esto es lo que se llama criar bien a una niña: enseñarla a que desmienta y oculte las pasiones más inocentes con una páfida disimulación. Las juzgan honestas luego que las ven instruidas en el arte de callar y mentir. Se obstinan en que el temperamento, la edad ni el genio no han de tener influencia alguna en sus inclinaciones, o en que su voluntad ha de torcerse al capricho de quien las gobierna. Todo se las permite, menos la sinceridad. Con tal que no digan lo que sienten, con tal que finjan aborrecer lo que más desean, con tal que se presten a pronunciar cuando se lo manden un sí perjuro y sacrílego, origen de tantos escándalos, ya están bien criadas, y se llama excelente educación la que inspira en ellas el

temor, la astucia y el silencio de un esclavo (ESN: 263)³.

Doña Paquita ha sido criada en un convento pero es destinada a casarse con un hombre al que no quiere. Según Albiac Blanco (2011: 629), Moratín asocia el despropósito matrimonial con la obediencia ciega, el egoísmo (doña Irene piensa que "complacer a su madre, asistirle, acompañarla y ser el consuelo de sus trabajos, esa es la primera obligación de una hija obediente", ESN: 209) y una educación que enseña a fingir y en la que tiene su parte la Iglesia.

Es uno de esos ejemplares casi arquetípicos de la niña-mujer: con dieciséis años, aparece a lo largo de toda la obra entre inocente y pícara. Pero cuando se descubren sus amores por don Carlos esos rasgos cobran una nueva dimensión: la capacidad de simulación se revela como un exterior hipócrita que oculta un interior afectivo. El conflicto que más preocupa a doña Francisca se sitúa entre los deseos de la madre, a los que como hija bien educada no puede oponerse, y su amor hacia el galán, amor que no puede confesar por la misma causa.

Su edad puede constituir factor decisivo para explicar por qué no puede asumir su propia libertad. Por eso configura un ideal incompleto de mujer: reúne virtudes evidentes (es una mujer de bien), pero le falta todo aquello que expresa doña Mariquita en *La comedia nueva*: la dedicación a las tareas domésticas, la utilidad, el cuidado y la crianza de los hijos, la gestión de la economía familiar; labores que ejerce por la carencia de madre y por su sentido común. En cambio, a lo largo de *El sí de las niñas*, no hay alusión a dichas tareas por parte de Francisca, pues su proceder se reduce a obedecer a la madre en todo lo relacionado con el supuesto matrimonio con el viejo. Paquita es hija ejemplar de buenas maneras en el trato social, obediente, respetuosa, humilde y amante honesta que confía en la fuerza de su amor y de su galán, cuya marcha la sume en la desesperación, abocándola a una actitud de despego por la vida.

Como finge, calla y miente, ha de leer libros a escondidas. Sin embargo, a pesar de su educación, se porta como una muchacha honesta: no se rebela. Pero Moratín, según Andioc (1975: 155), ha querido presentar una joven ejemplar en la medida en que más vale elogiar una cualidad que criticar el vicio correspondiente. No por ello deja de sugerir las posibles consecuencias de la opresión que padece la niña. En efecto, su entrevista con don Carlos en la sala de la posada debía de interpretarse como algo más grave de lo que podríamos juzgar a primera vista.

Por otro lado, su madre, doña Irene, encarna unas actitudes muy lógicas en la época, que responden a la voluntad de asegurar el futuro de su hija y el suyo propio. Bajo el

³ Citaré *El sí de las niñas* por la edición de Andioc, con las siglas ESN y el número de página.

Antiguo Régimen, la Iglesia constituía para muchas familias un medio honrado y legal de remediar una situación económica poco floreciente. Lo importante en la comedia moratiniana es que doña Irene, después de dar al traste con los ahorros de su difunto esposo, depende económicamente de su familia. Hace mucho caso del parecer de Trinidad y Circuncisión, las monjas del convento. De esta manera, se define como portavoz de un conservadurismo que recae sobre la educación y el matrimonio: ya que enviudó tres veces y el primer marido le llevaba casi cuarenta años, considera normal el enlace de su hija con un anciano y su larga diatriba contra los matrimonios entre jóvenes muestra el anacronismo de su postura.

Nos encontramos con una familia muy tradicional en la que las monjas ejercen una presión permanente sobre la niña para que se case con don Diego ("Acosada la señorita con tales propuestas y angustiada incesantemente con los sermones de aquella bendita monja..." *ESN*: 192-193). Para Moratín, se establece una relación entre el ambiente religioso de doña Irene y la determinación antinatural que toma para su hija. Por eso los nombres burlescos de las monjas (Circuncisión, Trinidad, Angustias, a los que don Diego añade Soledad y Candelaria en un momento de exasperación), lo cual denuncian varios críticos o censores oficiales de la época. Dichos nombres expresan que quienes los llevan son incapaces de comprender que el matrimonio y el ingreso en el convento —las dos maneras de tomar estado— no obedecen a unas mismas reglas.

En definitiva, Moratín está criticando una visión conservadora de la vida, que tiene especial incidencia en las mujeres, obligadas a regirse por unos principios caducos en cuanto al matrimonio.

Los protagonistas masculinos participan también de las convenciones de la época. Don Carlos, según analiza Andioc (1975: 149), encarna el joven enamorado descendiente del galán de las comedias del Siglo de Oro, pero su valentía se ejerce en el marco de la legalidad. Tiene que dar el ejemplo de un joven capaz de dominar sus pasiones para salvaguardar los principios de la autoridad del cabeza de familia. Y sin embargo, a pesar de ser un modelo de respeto filial, llega un momento en que se rebela contra la actitud de su tío diciéndole que el sí de Paquita no significará que haya dejado de querer a su amante (*ESN*: 271-272). Es una manera prudente de sugerir que en la vida la consecuencia de estas uniones desiguales puede ser el adulterio.

El personaje más relevante es don Diego. En un principio busca a una mujer que asuma el papel de la esposa tradicional, pero teme publicar la noticia de su pretendido compromiso con una niña por parecerle opuesto al sentido común. Al elegir a la consorte toma las precauciones pertinentes para evitar las consecuencias de tales uniones: se entera del carácter y las prendas de la niña antes de la primera entrevista. La perspectiva de una vejez solitaria le mueve a apetecer el matrimonio, a pesar de la voz de la razón. Finalmente, se da cuenta de su egoísmo y decide casar a los jóvenes. Por eso es el prototipo del

ilustrado, que reacciona al conocer los verdaderos sentimientos de su prometida. Aquí está la nota de modernidad del planteamiento de Moratín.

Así, quienes más sufrían los matrimonios desiguales eran las jóvenes, condenadas a obedecer. A los hombres con fortuna se les planteaba la posibilidad de escoger. Como dice Andioc (1975: 156), doña Irene no es más autoritaria con su hija que don Diego con su sobrino. Solo a propósito del casamiento es cuando sus actitudes son distintas: en este caso, los buenos padres, dice el anciano, no mandan, sino que "insinúan, proponen, aconsejan" (ESN: 212). Luego, si el casamiento constituye una excepción a la regla, es que el principio de la obediencia de los hijos no se discute sino que se teme verlo discutir a consecuencia de un abuso cometido por el que posee la autoridad en la familia. No perdamos de vista que una de las cualidades de la niña es, según don Diego, la humildad. En resumen, el exceso de autoridad de los padres se critica porque puede desencadenar, sobre todo después de las bodas, una rebeldía peligrosa para la autoridad marital, ya que, según varios testimonios de la época, la casada gozaba de una libertad superior a la de la soltera, como he apuntado en la introducción al apartado 3.

Según Glendinning (1972: 213), la naturaleza humana, como fuerza compleja en la que se encuentran las potencialidades tanto para el bien como para el mal, constituye el tema fundamental en esta obra. Su sistema moral permite a los seres humanos desahogarse con tal que no dañen a los demás. La moderación, que no ha de confundirse con la represión, constituye el ideal a este respecto. Cuando la excesiva severidad comienza a ponerse en práctica, los jóvenes —en el fondo buenos, como doña Paquita y don Carlos— comienzan a portarse mal, y así lo hará la niña en el convento. La educación rígida, además, y las presiones que su madre ha ejercido sobre ella, le hacen difícil el admitir la verdad.

4. La mimesis de la realidad en el teatro de Iriarte y de Moratín

Según explica Sebold (1978: 103), el teatro clásico español se considera mucho más realista que el francés, pero aun así aquel nos brinda una visión muy abstracta de la realidad cotidiana en comparación con la de la nueva comedia de costumbres que los españoles empiezan a cultivar hacia fines del Setecientos.

Tanto las obras seleccionadas de Iriarte como las de Moratín permiten reconstruir la sociedad contemporánea de ambos: en concreto, la clase media urbana, con más o menos poder adquisitivo. Los asuntos de las comedias son similares: la educación, la verdad, la razón, la justicia social y las pasiones, pero los personajes de Moratín son mucho más complejos.

Los procedimientos creadores también se asemejan: en el prólogo del *Hacer que hacemos*, Iriarte descubre su adhesión al nuevo empirismo con que en el Setecientos se interpreta la preceptiva de Aristóteles: "Deben ya los escritores modernos tomar, como algunos de los antiguos, por asunto de sus comedias caracteres copiados de los originales que se ven en la vida humana y deben representar las costumbres de ella" (cit. por Sebold pág. 101). Y también sigue el modelo de Horacio, traducido por él mismo en sus *Obras*: "El sabio imitador con gran desvelo/ ha de atender, si observa mi mandato,/ a la naturaleza, que el modelo/ es de la humana vida y moral trato;/ de cuyo original salga una copia/ con la expresión más verdadera y propia" (cit. por Sebold pág. 101). Por su parte, Moratín es un gran observador de la realidad. De sus viajes a Inglaterra e Italia entre 1792 y 1796 dejó escritas unas interesantes *Apuntaciones sueltas*, editadas varias veces, que denotan su hábito por la observación de lo menudo y nos permiten ver los procedimientos prácticos que emplea en sus comedias, caracterizadas por un notable realismo.

Las obras escogidas poseen elementos que caben destacar: las acotaciones, las descripciones del contexto, las situaciones, los retratos de las mujeres y el registro lingüístico femenino. Empezando por las acotaciones, estas subrayan aspectos del vivir cotidiano: veamos algunas de *El señorito mimado*: "Tose y escupe" (v. 236), "D. Mariano llega vestido en traje de por la mañana, con un bastoncito de petimetre... Viene cantando entre dientes" (v. 818); de *La señorita malcriada*: "Entrega la escopeta al tío Pedro y a Bartolo dos o tres pajarillos" (v. 173), "D. Carlos, vestido de camino, con botas y un sable o cuchillo de monte" (v. 3467); de *La comedia nueva*: "Leyendo el diario que está sobre la mesa" (LCN: 64), "Toma el reloj de don Hermógenes, le aplica al oído, y se le vuelve" (LCN: 112) y de *El sí de las niñas*: "Se levanta, y después de hacer una graciosa cortesía a D. Diego, da un beso a doña Irene y se va al cuarto de esta" (ESN: 182), "Vase iluminando lentamente la escena, suponiendo que viene la luz del día" (ESN: 261).

En cuanto a las descripciones del contexto, según M^a de los Ángeles Pérez Samper (en García Hurtado, 2009: 29-30), "el éxito del café originó la creación de lugares

especiales para tomar esta bebida. A mediados de siglo se abrieron en Madrid numerosos cafés que se caracterizaban por ser centros de encuentro social, de debate de nuevas ideas y de creación de opinión pública". Así, Mariano se caracteriza por ser un joven vicioso al que le gusta asistir a garitos donde se juega y se fuma y a cafés donde la gente se reúne en tertulia, motivos que luego serán característicos del cuadro de costumbres, la novela y el teatro decimonónicos. Al café se le atribuían algunas ventajas, de las cuales la que más destacaba era la de despertar el espíritu y el ingenio. De esta manera, resultaba adecuado como bebida del Siglo de las Luces, y se convirtió en símbolo de modernidad e ilustración. El lugar donde se desarrolla la acción de *La comedia nueva*, un café, no es casual: Moratín subtítulo la obra con el nombre de *El café* porque en la época las nuevas ideas se debatían, aparte de en las tertulias de las casas, cuyas encargadas eran las mujeres, como ya se ha dicho en la introducción al apartado 3, en las tertulias que se formaban en los cafés, a las que solo acudían los hombres, como más tarde apuntaré; por tanto, el escenario de la acción era el escenario idóneo para discutir sobre una posible reforma teatral, finalidad de la obra.

Según Máximo García Fernández (en García Hurtado, 2009: 125-140), durante el Antiguo Régimen se dieron una serie de cambios en el consumo castellano de prendas y tejidos. Se trataba de un consumo muy dependiente de los flujos foráneos, sobre todo de Francia, cuyo contagio afectó especialmente a las mujeres. Algunos reivindicaban el vestir a la antigua y con ello el pensar y el obrar a la antigua, porque las modas francesas habían corrompido las costumbres y provocado la falsedad de trato y el descaro de la juventud. En *El señorito mimado* y *La señorita malcriada* hemos podido ver cómo ambos jóvenes han sido influenciados por la moda francesa.

Una situación muy cotidiana de *La señorita malcriada* es la pérdida de Jazmín, el perro de Pepita. El amor de la señorita por su mascota refleja una nueva sensibilidad ante los animales; y varias alusiones al perro en dos escenas diferentes ejemplifican de nuevo el interés dieciochesco en todo lo cotidiano. Pero lo más moderno de este episodio es el plan de Pepita para recobrar al animal: "Le haré poner en el *Diario*/ dos veces cada semana" (vv. 1157-1158). Con esta comedia, se trata de la primera ocasión en que el teatro toma en cuenta algo tan vulgar y realista como la lectura de los diarios, sobre todo para un fin tan personal como la localización de un objeto perdido. Sebald insiste tanto en estos aspectos a primera vista insignificantes porque justamente sobre la combinación de estos detalles estriba el nacimiento del realismo moderno.

La situación más realista de *El sí de las niñas* es el proyecto de una boda entre una niña y un viejo. La frecuencia con que se trata el tema del casamiento desigual en las obras teatrales de la época muestra que Moratín, con su última comedia, planteaba un interrogante de mucha actualidad, pues el número de viudas en Madrid era triple del de los viudos, y el de los casados de más de cincuenta años era muy superior al de las casadas de la misma edad, es decir que esas uniones no eran ficciones literarias destinadas a aumentar

el número de comedias o farsas basadas en un matrimonio desigual.

El retrato de la marcialidad de la época aparece perfectamente simbolizado en la figura de doña Pepita, en *La señorita malcriada*. El carácter independiente y caprichoso de la joven, sus modales insolentes, a veces vulgares, esa franqueza que se opone a la ingenuidad son características propias de los jóvenes acomodados que tienen un comportamiento opuesto a la educación que imponen sus superiores. Ya hemos visto que los señoritos de Iriarte no respetan a sus padres, sino que muestran una seguridad que confirma su autonomía de la tutela familiar.

En el siglo XVIII, una mujer tenía que ser buena hija, buena esposa y buena madre. Así, se intentaba mostrar el lugar de las mujeres en la sociedad, las obligaciones que le competían y las prendas que deberían tener para llevar a buen término sus responsabilidades: modestia y pudor, fidelidad a sus maridos, cuidado de sus hijos y vida doméstica y retirada. La Ilustración cuestionó las pautas de conducta en las relaciones entre los sexos que, en el caso de las mujeres, desembocaría en el modelo de mujer doméstica. A finales del Antiguo Régimen, se formula el espacio social en dos esferas: la pública, dominio del hombre y de lo político, y la privada, dominio de la mujer y de lo doméstico. Toda educación femenina se resumía en las obligaciones que tenía que cumplir la mujer como esposa y madre más que en una transmisión de conocimientos intelectuales. Para los hombres era muy importante que las mujeres decidieran asumir el modelo de mujer doméstica, ya que así desaparecería el desorden social creado por su presencia pública: por eso se ve con malos ojos la bachillería de doña Agustina en *La comedia nueva*. El estado matrimonial permitía un servicio absoluto a los hombres, principio en perfecta sintonía con el mantenimiento de la jerarquía de los sexos: el recinto doméstico será símbolo de virtud y triunfo del orden, por eso quiere casarse doña Mariquita en *La comedia nueva*, modelo de mujer doméstica.

El retrato de la joven sometida en cuestiones de matrimonio aparece representado en la figura de doña Paquita, en *El sí de las niñas*. Pero Francisca no acaba con el anciano, sino que Moratín defiende que la decisión del futuro cónyuge recaiga en ella, no porque ya se está concediendo una mayor relevancia a la opinión de los hijos sino porque los matrimonios impuestos y no deseados pueden llevar al traste a toda la familia. Como dice Gloria A. Franco Rubio (en Nava Rodríguez, 2007: 249), "la esposa del XVIII debe ser una esposa cuya vida transcurra en torno a las necesidades de su marido. Se situará siempre a la sombra del marido y bajo su protección; no es esclava pero está permanentemente a su servicio". Doña Francisca parece que ejercerá este papel.

El último elemento a analizar de las obras es el registro lingüístico de las mujeres. En *El señorito mimado*, los parlamentos de Dominga suelen ser breves y con puntos suspensivos: "Yo como naturalmente/ soy benigna..." (vv. 51-52), "Como hoy no has comido en casa..." (v. 1111), y son más largos cuando defiende a su hijo:

¡Qué terrible eres! El chico
todavía no ha logrado
ver sereno ese semblante.
Se asusta, se pone malo
solo con que alces la voz.
Siempre ha sido delicado.
El estudio no le prueba.
Ni tampoco es necesario
que un hijo de caballero
lo tome tan a destajo
como si con ello
hubiera de comer (vv. 125-136).

Flora habla de manera elaborada:

Pero, señor don Mariano
aunque mi correspondencia
a los obsequios de usted
ha sido fina, con ella
creo que jamás he dado
motivo a tanta llaneza (vv. 1325-1330).

Mónica adorna sus discursos haciéndose pasar por señora de distinción: "Las mujeres/ de mi crianza y mi esfera/ dejan de ser lo que son/ si sufren ciertas ofensas..." (vv. 1651-1654).

En *La señorita malcriada*, doña Clara interviene casi siempre para destacar la mala educación de su sobrina. Pepita habla con insolencia: "Pues el que traiga/ mal humor, que se lo cure/ como le diere más rabia" (vv. 704-706), "Pues si no, diré/ que me ha dado la regana" (vv. 761-762). Doña Ambrosia participa de forma interesada:

y viviendo tú en Madrid,
figúrate qué perfecta
vida nos podremos dar,
unidas en tan estrecha
confianza como ahora.
Sí, nos tiene mucha cuenta
esta boda a ti y a mí (vv. 2017-2023),

y sus parlamentos más largos tienen lugar cuando da a Pepita una especie de lección acerca de la "marcialidad".

En *La comedia nueva*, los párrafos más extensos son los de don Pedro, aunque las dos mujeres de la obra tienen también parlamentos largos: Agustina, cuando habla de su ardua tarea de ayudar a su marido a componer comedias, cuya labor parece su mayor preocupación, y Mariquita, cuando intenta persuadir a su cuñada de que el cuidado de la

casa y de los hijos es la ocupación más adecuada para una mujer.

En *El sí de las niñas*, como en *La comedia nueva*, las intervenciones más extensas las lleva a cabo un hombre, en este caso don Diego. Doña Irene se esfuerza porque el anciano desee aún más la boda con su hija y porque esta no desista en el plan, y muchas de sus intervenciones están cargadas de aspectos relativos a su salud y su devoción religiosa. Doña Paquita no revela su carácter real en la mayoría de las escenas con don Diego, y solo se sincera con Rita y don Carlos.

En general, los parlamentos de las mujeres son más breves que los parlamentos de los hombres y su léxico más afectivo, pues ambos dramaturgos se limitan a expresar por boca femenina los temas de la educación, del matrimonio; las mujeres hablan de lo que tienen que hacer, del rol doméstico que ocupan.

5. Conclusiones

Según analiza Sebold (1978: 77-79), desde fines del siglo XVIII cuantos críticos conocen directamente los textos de Iriarte vienen señalando en él, no solo al inventor de la comedia moderna, sino también al indispensable antecesor de Moratín. Agustín García de Arrieta considera *El señorito mimado* y *La señorita malcriada* de Iriarte, *El viejo y la niña* y *La comedia nueva* de Moratín y *El delincuente honrado* de Jovellanos los cinco únicos modelos del género cómico. Para Mesonero Romanos el canario fue el antecesor inmediato de Moratín, aunque no el fundador del nuevo teatro. Menéndez Pelayo es el que más sucintamente describe la gran deuda de Moratín con Iriarte. Germán Bleiberg no menciona más comedias neoclásicas que *El señorito mimado* de Iriarte y *El sí de las niñas* de Moratín. Ángel del Río sostiene que Moratín perfeccionó el teatro de costumbres de Iriarte.

Lo que Moratín encontró en Iriarte no fueron modelos para personajes concretos, sino ejemplos de cómo se tenía que utilizar el procedimiento de partir de la observación minuciosa de tipos reales pertenecientes a la nueva burguesía dieciochesca, para crear unas nuevas comedias de costumbres diferentes por su enfoque de la comedia de carácter o figurón, que había sido la forma más característica del teatro cómico grecolatino y del de Alarcón y Molière. A partir de Iriarte, el madrileño seguiría también el mencionado precepto de Horacio, pero no ya para escribir comedias centradas en avaros, hipócritas, mentirosos o misántropos que fuesen personajes más o menos genéricos y así meras personificaciones de conceptos eternos y universales sobre el trato humano, sino para criticar unos abusos sociales que se daban en ciertos tipos representativos de un momento histórico y un lugar concretos.

Iriarte y Moratín son dramaturgos renovadores porque plasman personajes, situaciones y problemas contemporáneos con un objetivo edificante. Iriarte escribe *El señorito mimado* y *La señorita malcriada* para dar una lección moral a los jóvenes rebeldes de la época: hacerles ver que la marcialidad era perjudicial y que debían aspirar a ser hombres y mujeres de bien, cuyas definiciones he anotado al final del apartado 3.1.2. Moratín, con *La comedia nueva*, expone el ideal ilustrado de mujer, que, como ya he dicho en el apartado 3.2.1, estaba representado por la mujer doméstica, cuyo lugar más adecuado era en la época su casa; y con *El sí de las niñas*, mediante la figura de don Diego, muestra que el problema de los casamientos desiguales podía solucionarse gracias a la razón, pues el anciano, aunque al principio quiere casarse con doña Francisca, olvida su egoísmo y acepta la unión de la joven con don Carlos.

En ambos autores, las protagonistas femeninas ocupan un lugar relevante. Iriarte plantea el problema de la educación. En *El señorito mimado*, doña Dominga, madre de don Mariano, es una mujer contemplativa y mimadora que sacrifica cualquier cantidad de dinero por evitar la incomodidad que le ocasionan los líos de su hijo: cuando se descubre la estafa de Mónica, don Cristóbal decide alejarlo de su madre para que se reforme. En *La*

señorita malcriada, don Gonzalo, padre de doña Pepita, deja en manos de Ambrosia, una mujer interesada, la educación de su hija: cuando se descubre la identidad del marqués de Fontecalda, doña Clara determina llevarla a un colegio de monjas. Como revelan los títulos, una comedia es simétrica de la otra, demostrando que el problema afectaba tanto a hombres como a mujeres. Pero si Mariano solo es desterrado durante dos años, Pepita ha de ir a un colegio, sin especificar cuánto tiempo. Con esto se demuestra que ella queda más castigada que él, resultando evidente la posición inferior que la mujer ocupaba en la época.

Moratín plantea dos temas diferentes. En *La comedia nueva*, que tiene el objetivo de acabar con las comedias barrocas, aparecen personajes femeninos muy destacados, que revelan cuál era la concepción del papel de la mujer para alguien, en teoría, tan avanzado como su autor: con doña Agustina juzga la bachillería femenina y con doña Mariquita expone el ideal ilustrado de mujer: la mujer doméstica. En *El sí de las niñas* el problema es otro. Su planteamiento a favor de la libre elección de marido es moderno. No obstante, no deja de pensar en una mujer tradicional: doña Francisca, protagonista de la obra, es una muchacha honesta, obediente, respetuosa, hasta el punto de fingir por no descontentar a su madre, pero cuando se sabe que don Carlos es su amante vemos a otra Francisca, espontánea, natural y voluntaria.

Con la caracterización de las protagonistas femeninas dada en este apartado y a lo largo del trabajo, se advierte que entre todas ofrecen distintos tipos de mujer, adscribibles a las categorías anunciadas en el apartado 3: señoras materialistas (doña Dominga, doña Mónica, doña Ambrosia, doña Irene), una petimetra (doña Pepita), criadas (Felipa y Rita), una joven sometida en cuestiones de matrimonio (doña Francisca), mujeres cultivadas (doña Flora y doña Clara), una bachillera (doña Agustina) y una mujer doméstica (doña Mariquita). Así, es posible afirmar que constituyen un muestrario amplio de la sociedad de la época y no solo se detienen en un determinado estrato social, pues doña Dominga, doña Flora, doña Pepita y doña Clara pertenecen a la clase alta; doña Mónica, doña Ambrosia, doña Agustina, doña Mariquita, doña Francisca y doña Irene se asignan a la clase media y Felipa y Rita son de clase baja, ya que son criadas.

La principal diferencia entre un autor y otro estriba en que Iriarte defiende la educación impartida en los colegios de monjas, pues destina a Pepita a dicho establecimiento para enmendar su mala conducta, y en cambio Moratín, en *El sí de las niñas*, denuncia el carácter represivo de la educación transmitida en tales colegios, pues en la obra se burla indirectamente de la afectación conservadora de la religión. No es tan claro en *La comedia nueva*, en la que no se precisa de dónde vienen las ideas de las dos protagonistas, criticadas por distintas razones.

El parecido que guardan ambos autores es el hecho de mostrar en una misma obra mujeres superficiales y mujeres juiciosas, aportando así un ejemplar de tipos antitéticos: doña Dominga y doña Mónica se contraponen a doña Flora; doña Pepita y doña Ambrosia

son la antítesis de doña Clara; doña Agustina es incompatible con doña Agustina, y doña Irene es opuesta a doña Francisca.

El ideal de hombre y de mujer que proponen los ilustrados es el hombre y la mujer de bien, que se diferencian en la esfera que ambos dominan: el hombre, la política (ha de ser buen ciudadano y buen soldado) y la mujer, la doméstica (ha de ser buena esposa, buena madre, buena economizadora, juiciosa). No obstante, el hombre también tiene cualidades domésticas: ha de ser buen padre y sabio. En este sentido, la Ilustración supuso un progreso en unos aspectos, pero unos límites en otros, como concluiré más abajo.

Iriarte y Moratín se decantan en sus obras por la educación moral de las mujeres y cuando diseccionan el comportamiento de las jóvenes que están a punto de contraer matrimonio presentan los dos extremos exagerando la trama para hacer más accesible su discurso. Si por un lado dan vida a muchachas impulsivas, frívolas y materialistas que solo piensan en divertirse, por otro introducen en la trama a jovencitas casaderas sensatas y juiciosas, frutos maduros de una buena educación, capaces de afrontar todo tipo de problemas, de sortear cualquier obstáculo, y de discernir cuál es el pretendiente más conveniente, para mostrar a la sociedad en general los beneficios y peligros de una y otra educación. Ejemplo del primer tipo de joven es doña Pepita y ejemplos del segundo, doña Mariquita y doña Francisca. En el fondo, lo que están cuestionando es si con la formación recibida estarán a la altura de las circunstancias, si serán capaces de salir airoso del cometido que les espera en su nueva posición de esposa, y futura madre, porque ambos autores están de acuerdo en que la educación ideal debe estar basada en los valores de la Ilustración y en los principios de la ética burguesa.

La política de espectáculos ilustrada, aunque no transformó el panorama teatral, tuvo buenos efectos: se purificó el estilo, se usaba la prosa, las ideas eran más ilustradas. Pero la creación literaria, a pesar del éxito de *El sí de las niñas*, no consiguió conectar con el público, que siguió asistiendo a los corrales de comedias a ver representaciones de tradición barroca: las enseñanzas no se tenían en cuenta con la abundancia de obras lacrimosas y fantásticas, y el plan de reforma de Moratín acabó en rotundo fracaso.

6. Bibliografía

Albiac Blanco, María Dolores (2011), *Razón y sentimiento*, en José Carlos Mainer (dir.), *Historia de la literatura española*, vol. 4, Barcelona, Crítica.

Canavaggio, Jean (dir.) (1995), *Historia de la literatura española. El siglo XVIII*, t. IV, Barcelona, Ariel.

Cotarelo y Mori, Emilio (2006), *Iriarte y su época*, Madrid, Artemisa.

Franco Rubio, Gloria A., en Nava Rodríguez, Teresa (coord.) (2007), *Cambio social y ficción literaria en la España de Moratín*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid: p. 249.

García Fernández, Máximo, en García Hurtado, Manuel Reyes (ed.) (2009), *La vida cotidiana en la España del siglo XVIII*, Madrid, Sílex: pp. 125-140.

Glendinning, Nigel (1972), *Historia de la literatura española*, vol. 4, *El siglo XVIII*, Barcelona, Ariel.

Iriarte, Tomás de (1978), *El señorito mimado y La señorita malcriada*, edición, introducción y notas de Russell P. Sebold, Madrid, Castalia.

Martín Gaité, Carmen (1972), *Usos amorosos del dieciocho en España*, Madrid, Siglo XXI.

Moratín, Leandro F. de (1975), *La comedia nueva y El sí de las niñas*, edición, introducción y notas de John Dowling y René Andioc, Madrid, Castalia.

Pérez Samper, M^a de los Ángeles, en García Hurtado, Manuel Reyes (ed.) (2009), *La vida cotidiana en la España del siglo XVIII*, Madrid, Sílex: pp. 29-30.